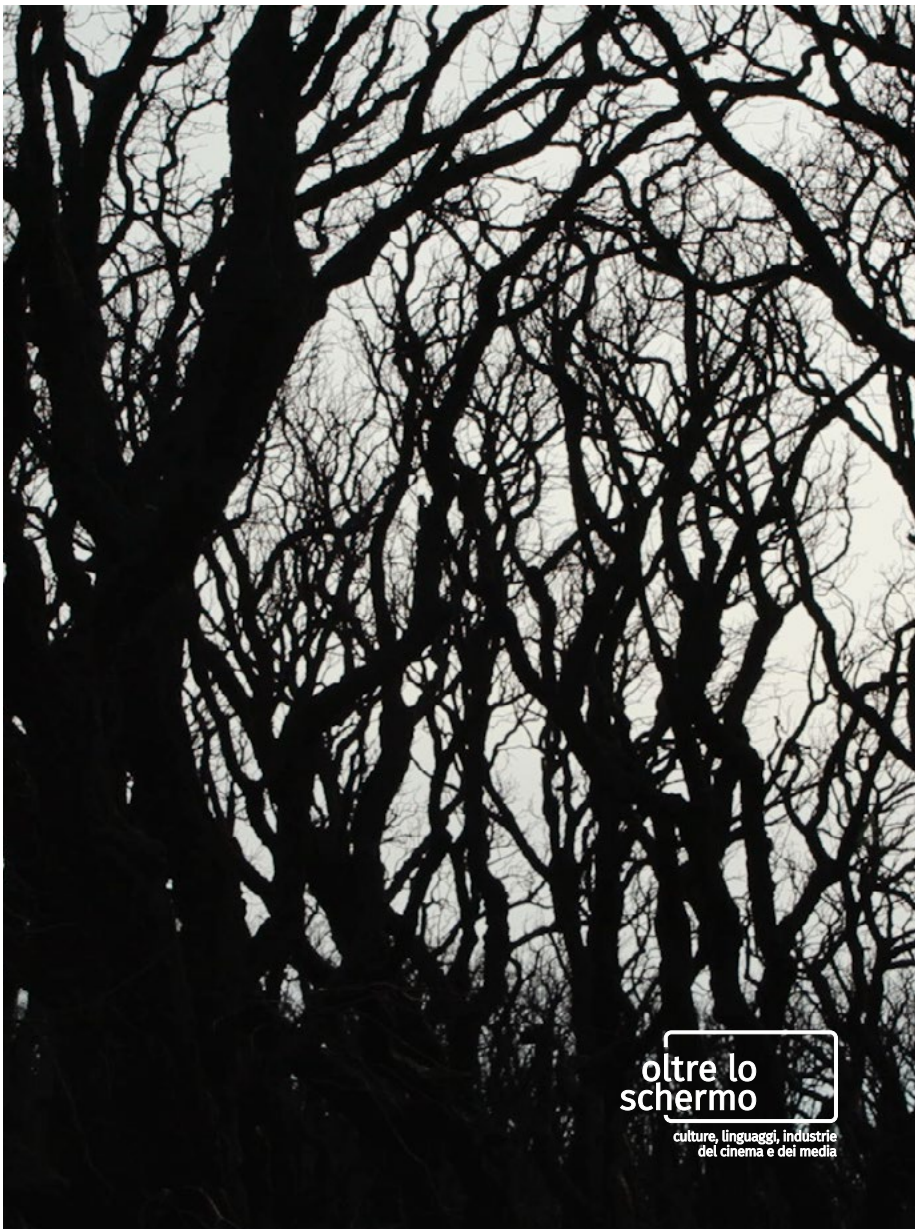
Il documentario nella Sardegna del nuovo millennio

a cura di David Bruni e Antioco Floris



oltre lo schermo

culture, linguaggi, industrie del cinema e dei media

UNICApress/ricerca

UNICApress/ricerca

Oltre lo Schermo
#1

oltre lo schermo

Oltre lo schermo
Culture, linguaggi, industrie del cinema e dei media

Collana diretta da
David Bruni, Marco Benoît Carbone, Clementina Casula,
Diego Cavallotti, Antioco Floris

Comitato scientifico
Monia Acciari (De Montfort University, Leicester),
Flavia Barca (ricercatrice indipendente),
Luca Barra (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna),
Paola Bonifazio (University of Texas, Austin),
Lucia Cardone (Università degli Studi di Sassari),
Mariapia Comand (Università degli Studi di Udine),
Marco Cucco (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna),
Cinzia Dessì (Università degli Studi di Cagliari),
Mariagrazia Fanchi (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano),
Luisella Farinotti (Università IULM, Milano),
Giovanna Fossati (Universiteit Utrecht),
Marco Gargiulo (Universitetet i Bergen),
Federico Giordano (Università per Stranieri di Perugia),
Ivan Girina (Brunel University, London),
Giancarlo Lombardi (The City University of New York CUNY),
Paolo Magaudda (Università degli Studi di Padova),
Giovanna Maina (Università degli Studi di Torino),
Elena Mosconi (Università degli Studi di Pavia),
Federico Pierotti (Université de Picardie Jules Verne, Amiens),
Leonardo Quaresima (Università degli Studi di Udine),
Augusto Sainati (Università degli Studi Suor Orsola Benincasa),
Marco Santoro (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna),
Federico Vitella (Università degli Studi di Messina)

Il documentario nella Sardegna del nuovo millennio

a cura di David Bruni e Antioco Floris

UNICApress/ricerca

oltre lo schermo
culture, linguaggi, industrie del cinema e dei media

REGIONE AUTÒNOMA DE SARDIGNA
REGIONE AUTONOMA DELLA SARDEGNA
Assessoradu de s'istrutzione pùblica, benes culturales, informatzione, ispetàculu e isport
Assessorato della pubblica istruzione, beni culturali, informazione, spettacolo e sport

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI CAGLIARI

DIPARTIMENTO DI LETTERE,
LINGUE E BENI CULTURALI

Questo volume è pubblicato nell'ambito del progetto di ricerca
MADOS – Mappe del documentario In Sardegna

Realizzato con il contributo della
Regione Autonoma della Sardegna
Assessorato della Pubblica istruzione, Beni culturali, Informazione,
Spettacolo e Sport, L.R. 15/2006 art. 16 comma 3
con il patrocinio di:

REGIONE AUTONOMA DELLA SARDEGNA
ISTITUTO SUPERIORE
REGIONALE ETNOGRAFICO

I saggi pubblicati nel presente volume
sono stati sottoposti a procedura di valutazione e revisione

In copertina, fotogramma da:
L'ombra del fuoco – S'umbra 'e su fogu (2023) di Enrico Pau
Per concessione dell'autore

Editor: Alberta Zancudi
Progetto grafico e impaginazione: Attilio Baghino
Composto in FiraGO (Carrois Corporate GbR and HERE Europe B.V., 2018)
SIL Open Font License 1.1

© autori dei singoli saggi e UNICApress
CC BY-ND 4.0 license (https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0)

Cagliari, UNICApress, 2024 (https://unicapress.unica.it)

ISBN Edizione a stampa: 978-88-3312-159-8
ISBN Edizione in e-pub: 978-88-3312-138-3
ISBN Edizione in PDF: 978-88-3312-160-4
DOI: https://doi.org/10.13125/unicapress.978-88-3312-160-4

Indice

7 **Introduzione**
David Bruni, Antioco Floris

11 **Le ICC e l'audiovisivo**
Cinzia Dessì

Panorama

25 **Il documentario in Sardegna oggi: pratiche ed estetiche**
Antioco Floris

43 **Professionisti e professioniste del documentario in Sardegna**
Clementina Casula, Roberta D'Aprile

Approfondimenti

61 **La lingua parlata della realtà**
Myriam Mereu

71 **Il cinema antropologico in Sardegna**
Felice Tiragallo

79 **Il documentario musicale in Sardegna**
Benedetta Zucconi

85 **Frammenti di un'isola: il *found footage* e il cinema sardo**
Diego Cavallotti

Focus

97 **Daniele Atzeni. Il racconto della realtà tra documentario e *found footage film***
Michela Buttu

105 **Fra musica e memoria**
Silvia Deias

111 **Ignazio Figus e il documentario di osservazione**
Roberta D'Aprile

119 **Il documentario di Sergio Naitza**
David Bruni

127 **La voce di una terra**
Massimo Atzori

135 **La memoria di una terra**
Massimo Atzori

143 **Plurali e translocali**
Marco Benoît Carbone

Apparati

153 **I film censiti nel progetto MaDoS**
a cura di Lorenzo Sibiriu

169 **Gli autori / le autrici**

173 **Bibliografia**

181 **Indice dei nomi**

Introduzione

David Bruni, Antioco Floris

Il settore della produzione cinematografica e audiovisiva in Sardegna ha mostrato negli ultimi vent'anni un significativo sviluppo e ha contribuito a valorizzare risorse culturali, paesaggistiche e professionali dell'Isola. In particolare, all'interno di un simile quadro, una tipologia produttiva che grazie a una serie di positivi fattori concomitanti – l'applicazione della Legge Cinema regionale del 2006, l'impegno dell'Istituto superiore regionale etnografico, concorsi promossi da vari enti fra i quali la Società Umanitaria-Cineteca Sarda – ha conosciuto una notevole espansione è quella del documentario. A tale ambito è dedicato questo volume esito di un progetto di ricerca finalizzato a elaborare una mappatura della produzione del documentario in Sardegna dagli inizi del nuovo millennio a oggi.

Il lavoro è stato quindi incentrato inizialmente sul censimento della produzione documentaristica e, di seguito, sulla riflessione sul corpus censito con approfondimenti tematici e studi di caso in modo da avere sia riferimenti quantitativi, con la conoscenza di cosa è stato realmente prodotto, sia qualitativi sulle caratteristiche della produzione. Il progetto nasceva con l'ambizione di collegare gli aspetti più prettamente cinematografici con il contesto socioeconomico legato alla produzione e così i dati quantitativi sono stati considerati anche in relazione ai soggetti coinvolti – operatori, autori, professionisti ecc. – e alle dinamiche di mercato.

Il gruppo di lavoro, caratterizzato da competenze multidisciplinari, ha consentito un approccio in grado di coniugare gli aspetti storici, estetici, culturali e del linguaggio con quelli socioeconomici e di mercato così da fornire le coordinate specifiche del contesto produttivo in cui i documentari vengono realizzati offrendo uno sguardo d'insieme che riteniamo un punto di forza della ricerca di cui questo volume dà conto. Tale aspetto appare tanto più rilevante se si considera che una delle esigenze che sta a fondamento della ricerca è quella di fornire agli operatori del settore e agli amministratori un quadro conoscitivo ben definito e aggiornato, tale da consentire loro di programmare, a partire da una solida base di dati, lo sviluppo nell'isola di un comparto che mostra alti livelli di potenzialità ancora inespressi. Pertanto, i risultati della ricerca, da un lato, potenziano la "cassetta degli attrezzi" a disposizione dei ricercatori (universitari e indipendenti) e degli operatori del comparto (aziende ed enti pubblici e privati) e, dall'altro, possono accompagnare i percorsi virtuosi di sviluppo della produzione di documentari in regione, fornendo dati in base ai quali programmarne la crescita e incidendo così sul potenziamento e sulla messa a sistema delle infrastrutture e delle competenze professionali locali, sulla tutela e valorizzazione delle risorse culturali legate al cinema documentario (per esempio, dalla valorizzazione della lingua sarda a quella dei beni ambientali e paesaggistici del territorio), e sulle ricadute in termini di creazione di indotto diretto e indiretto.

I contenuti di questo volume sono da considerarsi complementari al *data base* contenente i dati quantitativi del censimento effettuato che ha portato all'individuazione di diverse centinaia di titoli realizzati fra il 2004, anno di avvio

del progetto AVISA dell'ISRE, e settembre 2024 data di chiusura della ricerca, consultabile pubblicamente all'indirizzo https://cinema.dh.unica.it/mados/

Come criterio di individuazione dei documentari da censire si è scelto di utilizzare i seguenti criteri: realizzati, anche parzialmente, in Sardegna; aventi per oggetto la Sardegna o problematiche ad essa connesse; realizzati da autori nati o residenti in Sardegna; prodotti da soggetti aventi sede in Sardegna; finanziati da amministrazioni sarde. La complessità del lavoro di ricerca, di cui riferisce il testo di Lorenzo Sibiriu in appendice al volume, ha imposto delle scelte non sempre oggettive nel riconoscimento dei prodotti da considerare sia a causa dello statuto ambiguo del film documentario evidenziato nel saggio di Antioco Floris, sia per la difficoltà di considerare la produzione dai confini incerti del cosiddetto postdocumentario riscontrabile nell'infosfera che proprio per il suo carattere indefinito si è deciso di escludere dal censimento.

Ugualmente complementare a questo volume e a questa ricerca è il lavoro che il medesimo gruppo sta svolgendo in parallelo sulla mappatura del cinema di finzione in Sardegna nello stesso arco temporale e i cui dati saranno disponibili nell'estate 2025.

Il volume si apre con l'intervento di Cinzia Dessì incentrato sul rapporto fra le industrie culturali creative (ICC) e il comparto audiovisivo. In particolare, il saggio evidenzia come negli ultimi due decenni le ICC abbiano vissuto una profonda trasformazione, guidata dall'innovazione tecnologica, da una concorrenza sempre più globalizzata e dall'evoluzione delle preferenze del pubblico. Parallelamente, i governi hanno riconosciuto tali industrie come fattore chiave per lo sviluppo economico e sociale, attribuendo alla produzione culturale e creativa un impatto rilevante, non solo artistico ma anche economico. A seguire, Antioco Floris propone una rilettura complessiva dei dati emersi dal censimento con l'individuazione degli aspetti estetici e produttivi che caratterizzano l'insieme dei documentari. Autori e autrici, soggetti, estetiche, pratiche, esperienze significative, tendenze e caratteri vengono considerati in rapporto fra loro per offrire un quadro sincronico della produzione.

Il saggio di Clementina Casula e Roberta D'Aprile sposta lo sguardo dai prodotti ai soggetti coinvolti nella produzione osservati da una prospettiva sociologica. A partire da una ricerca empirica qualitativa, il testo si sofferma su alcune caratteristiche distintive di tali percorsi, dalla formazione all'accesso alla professione, dalle strategie occupazionali all'organizzazione del lavoro, fino al rapporto con le fonti di sostegno alla produzione e alla distribuzione, evidenziando i principali risultati raggiunti e i nodi critici ancora da affrontare dal settore della produzione documentaristica in Sardegna.

Dopo i saggi iniziali la sezione *Approfondimenti* è dedicata ad alcuni aspetti caratterizzanti la produzione documentaristica. Myriam Mereu, dopo una breve introduzione di carattere teorico e metodologico, analizza la componente linguistica e il ruolo della voce nella produzione documentaria in Sardegna. Attraverso una rassegna di alcuni dei titoli più rappresentativi, il suo scritto mira a individuare le forme linguistiche e gli spazi della voce.

Felice Tiragallo si sofferma sulla produzione di cinema antropologico riconducendola a tre diversi livelli che hanno contribuito a definire efficacemente i mutamenti culturali avvenuti nell'isola nel principio del terzo millennio: il cinema fatto dagli antropologi nelle sedi universitarie, la produzione realizzata o sostenuta dall'Istituto superiore regionale etnografico e, infine, quella dovuta ad autori e filmmaker che, pur senza intenti specifici di ricerca etnografica, hanno conseguito importanti risultati antropologici.

Dopo alcune riflessioni di carattere teorico e metodologico sul documentario musicale, Benedetta Zucconi esamina le particolari declinazioni assunte da

questo filone in Sardegna negli ultimissimi decenni, dedicando una particolare attenzione a tre casi che risultano esemplari per il modo in cui gli elementi musicali e sonori contribuiscono a determinare le peculiarità di fondo dei rispettivi prodotti audiovisivi.

Diego Cavallotti esamina la produzione di documentari di *found footage*, indagando sul riutilizzo creativo dei materiali filmici pre-esistenti. Dal suo contributo emerge un panorama assai ricco e composito, anche grazie al sostegno assicurato dalla Società Umanitaria–Cineteca Sarda, che ha promosso la realizzazione di numerosi film di *found footage*, realizzati sia da autori affermati sia da giovani filmmaker.

La sezione *Focus* ha l'obiettivo di proporre degli studi di caso su alcuni documentaristi che hanno svolto un ruolo di particolare interesse nel quadro della produzione di settore in Sardegna non solo nell'arco di tempo che delimita la ricerca. Va precisato che la scelta delle figure su cui lavorare non dipende da criteri di merito professionale ed è condizionata dalla necessità di limitare i casi di studio per esigenze di organizzazione del lavoro. È evidente sin da una prima lettura dell'indice che nomi di autori di rilievo non sono presenti in questi focus. Registi come Marta Anatra, Paolo Carboni, Giuseppe Casu, Peter Marcias, Andrea Mura, Enrico Pitzianti, solo per citarne alcuni, avrebbero richiesto un approfondimento specifico.

Michela Buttu si sofferma sull'attività di Daniele Atzeni, che ha realizzato documentari particolarmente attenti alla dimensione sociale ricorrendo frequentemente alla pratica del *found footage* con esiti assai personali sul versante espressivo, com'è evidente nei casi delle due opere oggetto di una specifica analisi.

Silvia Deias esplora l'opera di Gianfranco Cabiddu, autore che si distingue per l'uso innovativo dei materiali d'archivio e l'integrazione fra musica e memoria collettiva, mentre Roberta D'aprile riflette sul lavoro di Ignazio Figus attraverso un'analisi di tre suoi documentari notando che in ciascuno di essi il regista affronta con sguardo sensibile e rigoroso temi legati alla tradizione, alla memoria e all'identità della Sardegna rurale, in un dialogo costante tra passato e presente.

David Bruni si concentra sulla produzione di Sergio Naitza, molto interessata al legame tra Sardegna e cinema, che affiora come motivo conduttore dei documentari realizzati, attenti anche a far luce sul controverso modello di sviluppo adottato in Sardegna durante gli anni cruciali dell'attuazione del Piano di Rinascita.

Massimo Atzori in due diversi saggi osserva il lavoro di Marco Antonio Pani ed Enrico Pau. La produzione cinematografica del primo si caratterizza per un preciso sguardo autoriale sulla realtà, sviluppato nel corso del tempo in funzione della ferma volontà di fare del cinema uno strumento di riscatto della propria terra da una rappresentazione distorta spesso offerta dai media in passato. Quella del secondo, che condivide la regia del documentario con quella di fiction, è portata a sperimentare dal punto di vista formale, dando vita a opere che, per quanto ascrivibili all'ambito del documentario, presentano dei tratti di originalità artistica che le collocano in una zona di intersezione con altri generi.

Infine, Marco Benoît Carbone analizza l'opera di Marilisa Piga e di Nicoletta Nesler, concentrandosi soprattutto su tre loro documentari, che – a dispetto dei differenti approcci e registri adottati – sono accomunati da uno sguardo assai attento alle istanze di genere, femministe e inclusive.

Chiudono il volume la riflessione di Lorenzo Sibiriu sul censimento dei documentari e gli apparati con l'elenco dei titoli censiti.

Cagliari, novembre 2024

Le ICC e l'audiovisivo

Realtà istituzionali e tendenze del mercato

Cinzia Dessì

Abstract

Negli ultimi due decenni, le industrie culturali e creative (ICC) hanno vissuto una profonda trasformazione guidata dall'innovazione tecnologica, da una concorrenza sempre più globalizzata e dall'evoluzione delle preferenze del pubblico. Parallelamente, i governi hanno riconosciuto nelle ICC un fattore chiave per lo sviluppo economico e sociale, attribuendo alla produzione culturale e creativa un impatto rilevante non solo artistico, ma anche economico. In questo contesto le ICC sono spinte a rivedere i propri modelli di business, con l'obiettivo di adattarsi a un mercato in mutamento e a capitalizzare le opportunità di supporto istituzionale, in linea con le recenti aspettative di un pubblico nuovo.

Over the past two decades, cultural and creative industries (CCIs) have undergone profound transformations driven by technological innovation, evolving audience preferences and increasingly globalized competition. Concurrently, governments have identified CCIs as a key factor in economic and social development, recognizing the significant impact of cultural and creative production in artistic and economic terms. In this context, CCIs are compelled to reassess their business models to adapt to a shifting market and capitalize on institutional support opportunities, aligning with the evolving expectations of a new audience.

Il Mercato delle Industrie Culturali e Creative. Il dinamismo di un settore culturale ad alto potenziale economico

Negli ultimi vent'anni, governi e studiosi hanno posto sempre più attenzione al ruolo fondamentale delle industrie culturali e creative, riconoscendo a esse una posizione importante come motore di sviluppo sociale ed economico per i paesi. Difatti, oltre al loro contributo artistico, creativo e culturale, è emerso anche il loro impatto a livello economico in termini di generazione di ricchezza, mettendo in luce la duplice natura del settore: da un lato sociale e dall'altro economica, nonché la complessità delle dinamiche che regolano queste industrie. Le industrie culturali e creative sono caratterizzate da una vasta gamma di attività economiche e produttive che trovano la loro connotazione di risorse principali nella creatività, nella cultura e nel capitale intellettuale, che trasformate in prodotto artistico generano valore fruibile per un pubblico dedicato, per un territorio che accoglie il prodotto e, infine, producono valore economico per un intero indotto coinvolto.

Il concetto di industrie culturali e creative, sviluppatosi negli ultimi decenni, unisce due ambiti apparentemente distinti: il settore culturale, tradizionalmente legato all'arte e al patrimonio culturale di un paese, e quello creativo, maggiormente orientato verso l'innovazione, il design nonché la produzione di contenuti multimediali. A questi ambiti, in maniera quasi contrapposta si affianca il concetto di generazione di valore economico, delineando un settore che possiamo definire *ibrido*. La nascita del termine *industrie culturali e creative* (ICC da ora in poi) può essere ricondotta a una serie di iniziative internazionali che hanno cercato di valorizzar il contributo economico e culturale di questi settori.

Tra le prime istituzioni a promuovere una riflessione su queste industrie vi è stata l'Unesco, che negli anni Ottanta ha iniziato a sottolineare l'importanza del settore culturale non solo per la conservazione del patrimonio, ma anche per il suo potenziale nell'economia di un paese.

Nell'ottobre del 2005, la Conferenza generale dell'organizzazione delle nazioni unite per l'educazione, la scienza e la cultura, riunitasi a Parigi, ha formalmente riconosciuto che la cultura non deve essere vista solo come un bene da preservare, ma anche come un settore capace di generare sviluppo economico e sociale attraverso le sue espressioni creative. La convenzione sulla protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali ha quindi dato l'avvio a un modello in cui la cultura è intesa come un motore di sviluppo, collegando il valore economico della creatività ai diritti culturali e alla diversità culturale di un territorio[1].

Negli anni Novanta anche l'Unione europea, con l'inizio del processo di globalizzazione economica e l'emergere dell'economia digitale, avvia un processo di politiche tese a sostenere le ICC inquadrandole come settori strategici per l'occupazione e per la crescita economica. Nel 2010, con il Libro Verde sulle ICC l'Unione europea rimarca il contributo delle ICC al PIL europeo ed evidenzia il loro ruolo di volano per l'innovazione e la competitività internazionale. Inoltre, sottolinea la loro importanza nel generare coesione sociale e nel promuovere la diversità culturale in Europa[2]. In linea con l'UE sono anche altri studiosi[3] che rilevano come le ICC non solo producono ricchezza, ma favoriscono anche la diffusione di valori culturali, identità locali e processi di integrazione sociale, rafforzando l'idea che le ICC sono uno strumento per lo sviluppo economico e culturale del Ventunesimo secolo. Più nel dettaglio, Throsby[4] descrive i settori delle ICC come settori a "bassa intensità di capitale fisico", per enfatizzare che, a differenza delle industrie tradizionali (come quelle manifatturiere), la loro produzione risiede nelle risorse immateriali, quali la creatività, le competenze artistiche e intellettuali, nonché la capacità di innovare, distinguendosi in questo quadro per l'importanza del capitale umano e creativo piuttosto che per l'investimento in beni materiali[5].

Non a caso, le idee, i contenuti e le espressioni generati dalle ICC sono in gran parte intangibili, e il loro valore risiede nella capacità di attrarre l'interesse di un pubblico disposto a "consumare" esperienze, emozioni e rappresentazioni in molteplici modi. Flew[6] pone l'accento sull'importanza di queste industrie proprio nella loro capacità di sfruttare la creatività come una risorsa economica primaria, mentre nel digitale individua una struttura per la sua distribuzione consentendo così alle ICC di ottenere una vasta scala di produzione e distribuzione che ne amplia il potenziale di mercato. In tal senso si può affermare che le ICC sono particolarmente adattabili ai nuovi paradigmi digitali, dove i contenuti possono essere distribuiti in maniera rapida e ampia attraverso lo sfruttamento delle piattaforme digitali come lo streaming, il download, i social media etc., raggiungendo velocemente un pubblico vasto e diversificato. Questa forma

1. Unesco, Convenzione sulla protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali. Parigi: UNESCO. 2006/515/CE: Decisione del Consiglio, del 18 maggio 2006, relativa alla conclusione della convenzione sulla protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali, 2006 https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/?uri=celex%3A32006D0515 (ultima consultazione: 24 ottobre 2024).
2. Commissione Europea. *Libro verde: Sfruttare il potenziale delle industrie culturali e creative.* Bruxelles, Commissione Europea, 2010.
3. David Throsby, *Economics and culture*. Cambridge University Press. Cambridge, 2001. Stuart Cunningham, *From cultural to creative industries: theory, industry and policy implications*. «Media International Australia», 102(1), 2002, pp.54-65.
4. *Ibid*.
5. *Ibid*.
6. Terry Flew, *The Creative Industries: Culture and Policy,* New York, Sage Publications, 2012.

di scalabilità digitale insieme all'enfasi della sua immaterialità rendono le ICC particolarmente rilevanti nell'attuale *economia della conoscenza*, in cui la creazione di contenuti e significati è centrale per il successo delle imprese che producono prodotti artistici e culturali e in cui i confini tra arte, tecnologia e industria sono sempre più sfumati e difficilmente delineabili[7].

Invero, i confini delle ICC ricomprendono una vasta gamma di settori che spaziano dalla produzione, distribuzione e fruizione di prodotti culturali, come la musica con concerti, dischi, piattaforme in streaming o altri canali digitali; creazioni di film, serie televisive, documentari, prodotti visivi per sale cinematografiche, televisione e piattaforme digitali; produzione e distribuzione di libri, riviste, giornali in formato cartaceo o digitale; pittura, scultura, teatro, danza e altre forme artistiche esibite ad un pubblico; prodotti di design e moda sia nell'abbigliamento che in prodotti di consumo; conservazione, promozione e valorizzazione del patrimonio culturale come monumenti e musei, e delle tradizioni di un popolo.

L'enorme varietà della produzione delle ICC, la sua stessa trasversalità e interdipendenza con altri settori ha così generato nuovi modelli di business che, se ben gestiti, favoriscono la crescita economica e spostano il consumo verso nuovi paradigmi di fruizione come quello digitale, alimentando gli investimenti e l'innovazione in recenti strumenti di trasformazione digitale. Ciò ha promosso il sorgere di nuove forme di espressione e di partecipazione culturale del consumatore, rendendo la cultura accessibile a un pubblico sempre più vasto attraverso la riduzione delle barriere geografiche.

Tuttavia, a ragione della sua varietà e diversificazione nella produzione, il settore delle ICC è un'industria a elevata complessità definitoria. Non vi è ancora una definizione universalmente accettata dei settori culturali e creativi tanto che le discrepanze nelle definizioni e nei metodi di raccolta dei dati continuano a rendere difficili i confronti sia a livello nazionale sia internazionale[8] delle produzioni, delle caratteristiche del settore e del valore che generano nei paesi. In questo quadro, la necessità di trovare un perimetro definitorio delle ICC nasce dall'esigenza di circoscrivere il più possibile un settore dalle elevate potenzialità in termini di occupazione, prodotto interno lordo, creazione e diffusione dell'innovazione, esportazioni, generazione di nuova conoscenza, affinché il valore generato dalle ICC trovi una corrispondenza in programmi di policy tali da supportarne la sua crescita e sostegno.

La prima iniziativa significativa per definire i confini di queste industrie è stata condotta a livello nazionale dalla *Creative industry task force* del *Department of culture, media and sport* del Regno Unito[9]. Tale organismo ha definito le industrie culturali e creative come quelle attività che derivano dalla creatività, dalle competenze e dal talento degli individui, con il potenziale di generare valore economico tramite la creazione e l'utilizzo della proprietà intellettuale[10].

Nel 2006, *KEA European affairs*[11] pubblicò, su incarico della Commissione europea, il primo tentativo ufficiale di definire i confini e quantificare l'importanza delle industrie culturali e creative nei paesi dell'Unione europea, i cui dati economici

7. Stuart Cunningham, *Developments in Measuring the "Creative" Workforce*. «Cultural Trends», 20(1), 2011 pp. 25-40.

8. Si rimanda al documento OCSE per una disamina delle varie definizioni *Defining and Measuring Cultural and Creative Sectors*, in *The Culture Fix, Creative People, Places and Industries* (OCSE, giugno 2022, p. 23 e sgg).

9. DCMS (1998), *Creative industries mapping document*, Creative Task Force, London. https://www.gov.uk/government/publications/creative-industries-mapping-documents-1998 (ultima consultazione: 25 ottobre 2024).

10. *Ibid.*

11. KEA, *The Economy of Culture In Europe*, 2006, Study prepared for the European Commission, Directorate-General for Education and Culture, October, 2006.

riferiti al 2003 evidenziavano un fatturato di oltre 654 miliardi di euro, equivalente al 2,6% del PIL nel 2003, e un'occupazione di 5,8 milioni di persone nel 2004, pari al 3,1% del totale degli occupati[12].

Come già scritto, le ICC hanno la caratteristica di essere un settore ibrido: le attività legate alla creazione, produzione e distribuzione di beni e servizi con contenuto culturale o creativo, intrecciano ambiti apparentemente slegati fra loro facendo in modo che l'arte, la cultura, e la creatività si intersechino con il mondo imprenditoriale. Le ICC, abbracciando una vasta gamma di discipline, di operatori e di settori economici, rappresentano un settore d'analisi di non semplice definizione e inquadramento teorico.

Nel 2017 il nostro legislatore, all'art. 1, c. 57, della Legge 2, ha definito imprese i soggetti che

> svolgono attività stabile e continuativa, con sede in Italia o in uno degli Stati membri dell'Unione europea o in uno degli Stati aderenti all'Accordo sullo Spazio economico europeo, purché siano soggetti passivi di imposta in Italia, che hanno quale oggetto sociale, in via esclusiva o prevalente, l'ideazione, la creazione, la produzione, lo sviluppo, la diffusione, la conservazione, la ricerca e la valorizzazione o la gestione di prodotti culturali, intesi quali beni, servizi e opere dell'ingegno inerenti alla letteratura, alla musica, alle arti figurative, alle arti applicate, allo spettacolo dal vivo, alla cinematografia e all'audiovisivo, agli archivi, alle biblioteche e ai musei nonché al patrimonio culturale e ai processi di innovazione ad esso collegati.

Tale definizione, è stata ulteriormente integrata con la legge n. 206 del 2023[13], aggiungendo alle ICC anche gli enti del terzo settore che esercitano la propria attività esclusivamente o principalmente in forma di impresa - ai sensi dell'art. 11, comma 2 D.lgs n. 117/2017[14] - le imprese sociali, nonché le associazioni e fondazioni che svolgono prevalentemente in forma di impresa, in via esclusiva o prevalente, una o più delle attività citate sopra. Questa legge del 2023 è molto importante, perché ha istituito nelle Camere di commercio, industria, artigianato e agricoltura un'apposita sezione nel registro delle imprese in cui sono iscritte le ICC, che trasmettano annualmente al Ministero della cultura l'elenco delle stesse alimentando presso il Ministero della cultura un apposito albo delle imprese culturali e creative.

Un anno prima, nel 2022 anche l'Istituto Nazionale di statistica aveva contribuito a perimetrare le ICC, individuando i settori economici afferenti sia al dominio culturale (cd. Industrie culturali) sia a quello creativo (cd. Industrie creative). Le attività economiche culturali e creative incluse nel perimetro furono ripartite in otto macrosettori, riferiti ai due "domini" in base a un criterio di prevalenza settoriale dove, i sottodomini "culturali" erano stati individuati in: audio-video, musica e software; editoria, libri e stampa; formazione; patrimonio culturale, spettacoli dal vivo e intrattenimento. I sottodomini del dominio "creativo", invece, in architettura e design, artigianato e comunicazione. Inoltre, l'ISTAT ha proseguito con due definizioni funzionali a una loro precisa identificazione e

12. Maria Della Lucia, Giovanna Segre, *Il perimetro di industrie culturali, creative e turismo: specializzazioni e implicazioni di policy in Italia* (The territorial mapping of cultural and creative industries and tourism: specializations and policy implications in Italy). «Sinergie Italian Journal of Management», 35(Sep-Dec), 2017, pp. 115-134.

13. Cfr. Legge 27 dicembre 2023, n. 206, Disposizioni organiche per la valorizzazione, la promozione e la tutela del made in Italy. (23G00221) https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:legge:2023;206~art18 (ultima consultazione: 28 ottobre 2024).

14. Cfr. Decreto Legislativo 3 luglio 2017, n. 117, Art. 11 c.2. "2. Oltre che nel registro unico nazionale del Terzo settore, gli enti del Terzo settore che esercitano la propria attività esclusivamente o principalmente in forma di impresa commerciale sono soggetti all'obbligo dell'iscrizione nel registro delle imprese." https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:decreto.legislativo:2017-07-03;117!vig= (ultima consultazione: 28 ottobre 2024).

qualificazione per fini descrittivi e di policy. Queste definizioni tengono conto delle peculiarità del contesto culturale e produttivo italiano, che è stato a lungo oggetto di approfondite analisi settoriali. In altri termini, nel *contesto culturale*, adottando un approccio di *output culturale*, sono state incluse le attività economiche dedicate alla creazione, produzione e distribuzione di beni e servizi culturali caratterizzati da un alto contenuto artistico o performativo, legati all'offerta e alla fruizione del patrimonio culturale materiale e immateriale, oppure orientati all'intrattenimento e al divertimento, individuale o collettivo. Tali attività possiedono spesso un forte valore simbolico o identitario per le comunità. Questo ambito comprende anche attività produttive intermedie, come la formazione e trasmissione delle competenze culturali, la manutenzione, gestione, valorizzazione e promozione del patrimonio culturale.

Per contro, nel settore creativo, con un approccio di *input culturale*, si considerano quelle attività economiche che utilizzano conoscenze e contenuti culturali, sia tradizionali sia innovativi, come risorse per la produzione di beni e servizi non strettamente culturali, caratterizzati da un elevato grado di innovazione e originalità, anche dal punto di vista estetico, formale o simbolico. In questo ambito rientrano anche le attività economiche svolte da imprese prevalentemente artigianali[15].

Gli sforzi per delimitare le ICC trovano la loro ragion d'essere nell'importanza che le stesse rivestono in termini produttivi, rappresentando oggi uno dei settori economici più dinamici, caratterizzato da forte incertezza, un'ampia interconnessione con altri ambiti economici e, al contempo, un'elevata volatilità[16]. Queste caratteristiche rendono le ICC una significativa fonte di generazione di valore, sia in termini di PIL sia di occupazione, estendendo il proprio impatto ben oltre la sfera culturale e influenzando settori trasversali come la tecnologia, il turismo, l'innovazione e molte altre aree strategiche per la crescita di un paese.

A livello globale, tale trasversalità e pervasività sono ben evidente nel *Global report* del 2018 dell'UNESCO[17] che ha registrato come le ICC abbiano prodotto un volume di affari di circa 2.250 miliardi di dollari, ovvero quasi il 3% del PIL mondiale, impiegando circa 30 milioni di persone, con una crescita che ha superato quella dei settori economici tradizionali.

Anche nel nostro paese i dati economici riferiti alla ICC hanno mostrato come il loro contributo all'economia nazionale abbia un peso rilevante. Il report della Fondazione Symbola[18] al 24 ottobre 2024, dimostra le potenzialità del settore delle ICC in Italia, con la creazione di un valore aggiunto di 104,3 miliardi di euro e un mercato che impiega 1.550.000 lavoratori, per un peso del 5,6% sull'economia totale italiana, in crescita rispetto all'anno precedente. In questo settore, il mondo dell'audiovisivo e della musica conta per 6,4 miliardi di euro, con una crescita del 1,7% rispetto al 2022.

Questi dati non sono in contrasto con le caratteristiche delle ICC in Italia, che così come nel resto del mondo, sono fortemente diversificate e comprendono da un lato le industrie "tradizionali" come il ricco patrimonio culturale e la lunga tradizione artistica del nostro paese[19] e, dall'altro, le industrie più "moderne"

15. Si rimanda alla Nota metodologica dell'ISTAT, 2022 https://www.istat.it/wp-content/uploads/2022/12/Nota-Metodologica.pdf (ultima consultazione: 24 ottobre 2024).

16. Marco Cucco, *Economia del film. Industria, politiche, mercati,* Roma, Carocci, 2020.

17. Global Report del 2018 dell'Unesco UNESCO, (2018), *Global Report: Re|Shaping Cultural Policies*. Parigi, UNESCO Publishing. 2018 https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000260678 (ultima consultazione: 24 ottobre 2024).

18. Fondazione Symbola, *Io Sono Cultura: L'Italia della qualità e della bellezza sfida la crisi.* Rapporto 2024. Roma, Fondazione Symbola, 2024 https://symbola.net/ricerca/io-sono-cultura-2024/?gad_source=1&gclid=EAIaIQobChMI-8a-zduuiQMV3jcGAB3fnC7CEAAYASAAEgJq0PD_BwE (ultima consultazione: 25 ottobre 2024).

19. Fondazione Symbola, *Io Sono Cultura: L'Italia della qualità e della bellezza sfida la crisi.* Rapporto

come il design e l'audiovisivo che rappresentano un volano economico e culturale, influenzando il panorama globale della creatività[20]. Anche i settori dei videogiochi e delle tecnologie immersive, come la realtà aumentata e la realtà virtuale, si stanno imponendo all'interno delle ICC, rappresentando una opportunità di crescita per l'economia creativa italiana, tanto da poter affermare che la ricchezza artistica e culturale dell'Italia è un punto di forza che può essere utilizzato per competere a livello globale, specialmente nei settori in cui la creatività si combina con l'innovazione tecnologica[21].

L'altro lato della medaglia delle ICC in Italia evidenzia che nonostante il loro elevato potenziale, numerose sfide strutturali ne ostacolano ancora la loro piena realizzazione. Una problematica rilevante è la difficoltà di accesso ai finanziamenti pubblici e privati, specialmente per le piccole e medie imprese, che costituiscono oltre il 95% delle aziende in questo settore. Questa difficoltà nel reperire risorse finanziarie limita la capacità di investire in tecnologia e di espandere le attività su scala internazionale.

Il rapporto della Fondazione Symbola evidenzia come la percezione del rischio associata alle industrie culturali e creative sia spesso elevata, limitando così l'accesso al capitale finanziato[22]. Questo impatta negativamente anche sulla capacità di investimento in forme di digitalizzazione, nuova opportunità offerta dal mercato. Le micro e piccole imprese, infatti, non riescono sempre a sfruttare questa possibilità, restando escluse da una maggiore visibilità nei mercati internazionali e limitando le proprie prospettive di crescita. Così, sebbene la transizione digitale rappresenti un'opportunità, essa genera anche un divario per quelle imprese incapaci a stare al passo coi tempi e quindi costrette a mantenere modelli produttivi tradizionali[23]. In questo contesto, la creazione di partnership pubblico-private potrebbe agevolare un accesso più efficace ai fondi europei[24].

Un ulteriore aspetto spesso trascurato riguardante queste imprese è che, sebbene in Italia siano presenti competenze artistiche e creative di alto livello, molte di esse mancano di competenze imprenditoriali e manageriali, compromettendo così la loro stessa sopravvivenza. Di conseguenza, è fondamentale offrire a queste imprese non solo un supporto finanziario, ma anche una formazione che le guidi e le sostenga nel loro sviluppo imprenditoriale. La dimensione creativa, infatti, dovrebbe andare di pari passo con competenze imprenditoriali solide. La formazione nel settore costituisce quindi una sfida importante per queste industrie, tanto che negli ultimi vent'anni, si è sviluppata un'offerta di corsi universitari dedicati alla gestione delle imprese culturali e creative[25],

riconoscendone il valore non solo artistico, ma anche economico. Per tali ragioni, il ruolo delle istituzioni a supporto delle ICC ha nel tempo avuto un ruolo decisivo.

2022, Roma, Fondazione Symbola, 2022 https://symbola.net/ricerca/io-sono-cultura-2022/ (ultima consultazione: 24 ottobre 2024).

20. Stuart Cunningham, *Developments in Measuring the "Creative" Workforce.* «Cultural Trends», 20(1), 2011, pp. 25-40.
21. Terry Flew, *The Creative Industries: Culture and Policy,* Sage Publications, 2012.
22. Fondazione Symbola, *Io Sono Cultura,* cit.
23. Terry Flew, *The Creative Industries,* cit.
24. Commissione Europea. *Libro verde: Sfruttare il potenziale delle industrie culturali e creative*. Bruxelles, Commissione Europea, 2010 https://biblioteche.cultura.gov.it/export/sites/dgbid/it/documenti/Servizio_III/18x7.Libro_verde_2010.pdf (ultima consultazione il 24 ottobre 2024).
25. Stuart Cunningham, *Developments in Measuring the "Creative" Workforce,* cit.

Il ruolo delle Istituzioni a supporto delle Industrie Culturali e Creative. Il focus italiano

In Italia, l'industria audiovisiva e musicale rappresenta il 6,2% delle ICC nazionali[26], comprendendo una vasta gamma di imprese che spaziano dalla produzione cinematografica e la televisione, alla creazione di contenuti multimediali per le piattaforme digitali. La produzione comprende film di lungometraggio, documentari, cortometraggi e serie televisive, la cui distribuzione non è solo nazionale, ma anche internazionale e impiega un numero significativo di lavoratori, come registi, attori, sceneggiatori, tecnici, maestranze e altri professionisti. Al 2024 lo scenario imprenditoriale dell'audiovisivo e musica[27] nel nostro paese ha subito una flessione negativa riferita al quinquennio che va dal 2019 al 2023 del 3,3%, portando il numero delle imprese da 16.388 a 15.851 unità, registrando come a fronte di un alto potenziale queste imprese faticano a sopravvivere. Eppure, l'Italia vanta una lunga e rinomata tradizione cinematografica e televisiva che continua ad avere un peso per il settore anche in termini di reputazione. Il cinema, considerato come il progenitore dei media, trova la sua massima espressione a Roma, a Cinecittà, il più grande studio cinematografico italiano, rappresentando un centro vitale per la produzione audiovisiva, sia nazionale che internazionale. Si ricordano i grandi maestri del cinema, come Federico Fellini e Vittorio De Sica, che hanno contributo non solo al cinema italiano ma, con produzioni come *Ladri di biciclette* (1948) di Vittorio De Sica[28] e *La dolce vita* (1960) di Federico Fellini[29], hanno ottenuto un ampio successo internazionale contribuendo a rappresentare e interpretare le trasformazioni sociali, economiche e politiche dell'Italia del dopoguerra. Queste opere, insieme ad altre, sono state strumenti potenti per costruire una memoria storica condivisa in grado di rafforzare l'identità culturale del nostro paese[30]. Più recentemente, le produzioni televisive come le serie *Gomorra*[31] (2014-2021) e *L'amica geniale*[32] (2018-2024), hanno dimostrato la capacità dell'industria audiovisiva italiana di affrontare temi locali con un linguaggio universale che ha riscosso un importante successo anche oltre nazione, favorendo lo sviluppo di una narrazione che mescola elementi culturali tradizionali e moderni[33], proiettando l'immagine dell'Italia nel mondo.

Ciò nonostante, l'industria dell'audiovisivo in Italia risente ancora di rilevanti criticità di non semplice soluzione. Per esempio, la produzione cinematografica mostra un'eccessiva concentrazione degli incassi solo su pochi (se non pochissimi) titoli[34], la proiezione all'estero rimane ancora debole rispetto alle produzioni francesi, inglesi, o hollywoodiane anche per via degli aspetti linguistici, la scarsità di titoli in sala durante i mesi estivi incide pesantemente sugli incassi

26. Fondazione Symbola, *Io Sono Cultura,* cit.
27. *Ibid.*
28. Marcus Millicent, *Italian Film in the Light of Neorealism*. Princeton, NJ, Princeton University Press, 1987.
29. Peter Bondanella, *Italian Cinema: From Neorealism to the Present.* New York: Charles Scribner's Sons, 1983.
30. Fondazione Symbola, *Io Sono Cultura,* cit.
31. Giovanni Ciofalo, Marzia Antenore, *Social media e transmedia storytelling: tattiche e sinergie.* «Emerging Series Journal», n.6, 2018.
32. Massimo Scaglioni, *Made in Italy. La circolazione internazionale dell'audiovisivo e il ruolo dell'Italia fra cinema e "serialità premium"*. «Cinergie - Il cinema e le altre arti», 18, 2020.
33. Terry Flew, *The Creative Industries,* cit.
34. Per una maggiore disamina si vedano i dati relativi al *Focus 2023 - World Film Market Trends*, dell'Osservatorio Europeo dell'audiovisivo, https://www.obs.coe.int/en/web/observatoire/industry/focus (ultima consultazione: 3 novembre 2024).

del box office, il numero e la distribuzione delle sale cinematografiche sul territorio nazionale definiscono uno scenario complesso da gestire[35].

L'industria audiovisiva italiana, sebbene abbia importanti potenzialità, risente delle stesse minacce e sfide dell'industria a livello globale e ciò è particolarmente vero per le imprese di piccole dimensioni e indipendenti. Difatti, il settore dell'audiovisivo in Italia subisce una concorrenza del mercato esercitato sia in termini di *inter-media, intra-media* e *extra-media*. Per concorrenza *inter-media* si intende la competizione tra mezzi di comunicazione diversi fra loro, come la televisione e la radio, *intra-media* la competizione tra imprese che usano lo stesso media come mezzo di comunicazione, *extra-media* si intende la concorrenza esercitata dal consumo di altri prodotti diversi dai media che i consumatori scelgono per impiegare il loro tempo libero. Non a caso, il mercato dei media, così come di tutte le ICC, si inserisce in quella che viene definita l'*economia dello spettacolo e dell'intrattenimento* strettamente legata con il tempo che il consumatore ha a disposizione per consumarne l'offerta generata nel mercato.

Il legislatore, intuendo il potenziale dell'industria audiovisiva italiana, ma anche la sua vulnerabilità, ha sostenuto con un insieme di misure e leggi la produzione, la distribuzione e la promozione di contenuti audiovisivi. Tra queste la più significativa a livello nazionale è la legge "Disciplina del Cinema e dell'Audiovisivo", Legge 220 del 14 novembre 2016[36], nota anche come Legge Franceschini giunta nel panorama legislativo dopo l'ultimo intervento di riforma del settore cinematografico del Decreto Urbani, D.Lgs. n. 28/2004[37] che mira a trasformare il quadro normativo di riferimento per adattarlo al contesto globale e multipiattaforma[38].

Questa legge ha introdotto importanti riforme nel settore, con l'intento di rafforzare il comparto audiovisivo, promuoverne la crescita e la competitività delle produzioni nazionali, anche a livello internazionale, attraverso un sistema di finanziamenti pubblici e incentivi fiscali. Uno degli aspetti centrali è l'istituzione del Fondo per lo Sviluppo del Cinema e dell'Audiovisivo, per l'erogazione di fondi diretti attraverso risorse statali e gestito dal Ministero della cultura che ogni anno destina milioni di euro per sostenere la produzione cinematografica e televisiva con particolare attenzione ai film di autore e alle opere prime, lo sviluppo di sceneggiature, la distribuzione di produzioni nazionali e la promozione di festival e rassegne cinematografiche di interesse culturale. Interviene a supporto del settore anche con incentivi fiscali come il credito di imposta (tax credit), ovvero attraverso una significativa detrazione dei costi sostenuti per la produzione. Questa legge ha attratto produzioni straniere che hanno potuto sfruttare contesti storici e paesaggistici unici del nostro territorio, inoltre è stata di supporto alla digitalizzazione e all'innovazione tecnologica attraverso la promozione di investimenti in nuove tecnologie, aiutando le imprese a essere più competitive, rafforzando la loro presenza nel mercato globale e promuovendo la salvaguardia della cultura cinematografica nazionale. A rafforzare gli effetti della legge 220 è intervenuta nel 2023 la legge 206, che all' Art. 29, ha previsto lo

35. Unindustria, Camera di Commercio di Roma, 2012, *L'impatto Economico Dell'industria Audiovisiva In Italia, Analisi internazionali, stato del settore e proposte di Policy*, 2012. https://www.un-industria.it/public/doc/impatto%20economico%20audiovisivo_ricerca.pdf (ultima consultazione: 26 ottobre 2024).

36. Cfr. Legge 14 novembre 2016, n. 220, Disciplina del cinema e dell'audiovisivo. (16G00233) https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:legge:2016;220~art15 (ultima consultazione: 28 ottobre 2024).

37. Cfr. Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 28, Riforma della disciplina in materia di attività cinematografiche, a norma dell'articolo 10 della legge 6 luglio 2002, n. 137. https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:decreto.legislativo: 2004-01-22;28 (ultima consultazione: 28 ottobre 2024).

38. Federica D'Urso, *Economia dell'audiovisivo: politiche pubbliche e struttura mercato,* Roma, Dino Audino, 2023.

stanziamento di 3 milioni di euro per ciascuno degli anni dal 2024 al 2033, da parte del Ministero della cultura, al fine di promuovere e valorizzare il made in Italy e di rendere maggiormente competitivo il settore culturale e creativo. Infine, all' Art. 30 ha previsto l'adozione di un Piano Nazionale Strategico per la promozione e lo sviluppo delle ICC.

Le recenti misure normative e il supporto statale, come la Legge Franceschini e i finanziamenti dedicati, offrono un'opportunità per ridurre le barriere alla produzione e ampliare l'accesso dei contenuti nazionali a livello globale. Tuttavia, per garantire un futuro prospero all'audiovisivo è cruciale rafforzare il legame con il pubblico, rispondendo alle sue esigenze attraverso contenuti diversificati, fruibili su piattaforme digitali e multimediali. In tal modo, il settore può continuare a valorizzare le eccellenze locali, proiettando al contempo l'immagine culturale italiana in un panorama internazionale sempre più competitivo e in continua evoluzione.

Il nuovo pubblico dell'audiovisivo. L'evoluzione del comportamento del consumatore nella fruizione dei prodotti multimediali

La complessità del mercato dell'audiovisivo si riscontra anche in termini di scelte da parte del pubblico. Il comportamento del consumatore, quale fruitore del prodotto culturale, negli ultimi anni, è profondamente mutato andando di pari passo con i cambiamenti che hanno investito il settore delle ICC. La diffusione del prodotto audiovisivo attraverso le piattaforme in streaming ha modificato l'erogazione dell'offerta da parte dei distributori tradizionali. Anche le modalità di narrazione dei prodotti audiovisivi hanno attraverso una progressiva modificazione, legata all'adozione di nuove tecnologie come la realtà virtuale e la realtà aumentata con un impatto sul pubblico, specialmente quello più giovane, maggiormente attratto da esperienze altamente innovative ed interattive. Questo radicale e veloce mutamento rimane particolarmente sfidante per le imprese audiovisive, soprattutto per quelle di minori dimensioni che spesso non hanno i mezzi per poter adeguare la propria offerta produttiva ai nuovi gusti del consumatore.

L'effetto della digitalizzazione per l'audiovisivo nel nostro paese con il diffondersi dell'uso delle piattaforme streaming[39] come Netflix, Amazon Prime Video, Disney+, Sky, etc. è sfida e opportunità allo stesso tempo. Sfida in quanto la distribuzione dei contenuti avviene in un mercato più vasto subendone gli effetti di una concorrenza più ampia; opportunità perché in questo mercato anche le nostre imprese possono proporsi a pubblici prima impensabili.

Il panorama audiovisivo ha così visto progressivamente un passaggio delle preferenze del consumatore dalla fruizione in sala al consumo attraverso le piattaforme in streaming, generando un effetto circolare di alimentazione e modifica della domanda che gli autori Cunningham e Silver[40] hanno descritto come "economia della partecipazione" dove il consumatore non è un soggetto passivo, ma ha la facoltà di intervenire alla creazione e distribuzione dei contenuti attraverso l'interazione tecnologica con i social, come i forum online delle fan community. Questo fenomeno rientra in quel processo definito di co-creazione ben descritto da Monaci[41]. L'autrice evidenzia che

> negli insiemi sociotecnici che legano i processi di fruizione alle tecnologie digitali che abilitano nuove forme di organizzazione produttiva -nelle reti/

39. Terry Flew, *The Creative Industries,* cit.
40. Stuart Cunningham, Jon Silver, *Screen Distribution and the New King Kongs of the Online World*. Palgrave, Macmillan, 2013.
41. Sara Monaci, *Video co-creation: come cambia la serialità audiovisiva nello scenario della convergenza,* «Mediascapes Journal», 7, 2016, pp.127-152.

media- è necessario quindi orientare uno sguardo più mirato e inteso a cogliere le tensioni distruttive e creative di un cambiamento che coinvolge in primo luogo l'organizzazione della produzione mediale[42].

In questo quadro Marinelli e Celata descrivono i *millennials* come consumatori che attribuiscono minor valore alla proprietà dell'oggetto fisico, come film, dischi o DVD, preferendo l'accesso libero e continuo a un flusso di informazioni e contenuti che si possono mescolare secondo le proprie preferenze[43], dando vita a nuove strategie in modelli innovativi di produzione, consumo e distribuzione, le cui potenzialità economiche stanno emergendo solo recentemente. La partecipazione del pubblico alle produzioni attraverso per esempio le fan community, ha avuto l'effetto di influenzare le produzioni stesse, attraverso interazioni dirette come l'invio di feedback o richieste specifiche. Questa nuova tendenza ha trasformato il mondo dell'audiovisivo tradizionale, dove l'autonomia creativa è completa per la parte concernente l'ideazione e concezione del prodotto creativo culturale mentre diviene parziale per la sua distribuzione e circolazione dei contenuti[44]. Questa transizione ha aumentato il pubblico da potenziale a reale. Inoltre, ha contribuito a mutare le attese e le preferenze di visione del pubblico generando contenuti accessibili in maniera rapida e su richiesta. Questa tendenza ha frammentato il pubblico, in particolare per le fasce demografiche più giovani, rendono ancora più complesso il panorama della domanda.

Un altro aspetto delle preferenze del pubblico italiano nell'audiovisivo è rivolto alla crescente attenzione dei contenuti internazionali, sebbene in maniera più lenta rispetto al resto del mondo, dovuto al fatto che il pubblico italiano continua ad avere uno stretto legame con le proprie tradizioni culturali. Inoltre la fruizione tradizionale dei consumi audiovisivi, seppure continui ad avere un ruolo importante, sta subendo una forte concorrenza da parte dei contenuti che sono distribuiti su internet[45]. Tutto ciò ha senza dubbio avuto un effetto dirompente sulla modalità di fruizione, alterando il tradizionale ciclo di distribuzione e permettendo l'accesso ai contenuti in tempi veloci e su diversi dispositivi, aumentando la domanda e diversificando i generi, riducendo le barriere per la scoperta di nuovi film e serie, descrivendo quella che è stata chiamata da alcuni autori come la *cultura on-demand*[46]. Mentre il pubblico giovane sta contribuendo a modificare sostanzialmente la domanda dell'audiovisivo, il pubblico adulto, invece, rimane fedele alle produzioni d'autore e al cinema nazionale. Volendo fare un focus sul settore cinematografico, il 2023 per il nostro paese è stato un anno molto positivo, con un aumento della produzione e degli accessi in sala, legato anche allo sciopero che c'è stato nelle produzioni hollywoodiane che ha dato fiato alle industrie cinematografiche degli altri paesi. L'ultimo rapporto SIAE mostra come nel 2023 il volume degli spettacoli cinematografici in Italia abbia avuto un volume di spesa per incassi dagli spettatori di 530,5 milioni di euro, con una crescita del 59% rispetto all'anno precedente e un aumento del 55% del numero di spettatori (74,1 milioni di spettatori)[47]. Tuttavia, per il 2024, è difficile fare previsioni.

42. *Ivi,* p. 129.
43. Alberto Marinelli, Giandomenico Celata (a cura di), *Connecting television. La televisione al tempo di Internet*. Milano, Guerini, 2012.
44. David Hesmondhalgh, *Cultural Industries*. London, Sage; trad. it. *Le industrie culturali*, Milano, Egea, 2012. Bill Ryan, *Making Capital from Culture,* Berlin and New York, Walter de Gruyter, 1992.
45. Amanda D. Lotz, *The Television Will Be Revolutionized*. NYU Press, 2014.
46. Chuck Tryon, *On-Demand Culture: Digital Delivery and the Future of Movies*. New Brunswick, New Jersey, USA. Rutgers University Press, 2013. Giorgio Avezzù, *Il mito dell'automazione,* «Link. Idee per la televisione», 25, 2019, p. 15-30.
47. SIAE. Rapporto Spettacolo, Intrattenimento e Sport, 88ª edizione, 2023, https://www.siae.it/it/notizie/Rapporto-SIAE-2023/ (ultima consultazione: 25 ottobre 2024).

Nonostante i risultati eccezionali per il cinema italiano, persistono ampie differenze tra il Nord e il Sud Italia, sia nell'offerta sia nella partecipazione del pubblico. Il Sud, e la Sardegna, in particolare, continua a mostrare segni di difficoltà, con un'offerta e una partecipazione significativamente inferiori rispetto alla media nazionale. Questo divario è in linea con i dati regionali dell'intero comparto delle ICC, dove si evince che i dati della Sardegna in termini di numero di imprese, di volumi delle vendite, di EBITDA[48], e di fattore totale della produttività siano molto al di sotto della media nazionale[49]. La realtà regionale italiana, infatti, mostra come le regioni a maggior produttività si registrino al Nord, con un divario molto marcato per il Mezzogiorno (a parte il Lazio) e il Sud.

Conclusioni

Come attestato il settore delle ICC rimane un settore ad altissimo potenziale nella generazione di margine operativo per le imprese che vi operano e, quindi, foriero di importanti ricadute sul territorio. La qualità di trasversalità del mercato interseca e alimenta altri settori, primo fra tutti il settore turistico generando un effetto virtuoso per il quale la crescita di uno condiziona e alimenta la crescita dell'altro. Inoltre, le ICC danno un forte impulso alla partecipazione culturale e alla qualità della vita degli individui che nel loro tempo libero decidono di fruire dei prodotti di questa industria, rafforzano l'identità culturale di un paese e la sua forza economica. Ancora, le nuove tecnologie presentano grandi opportunità per le ICC che, se ben sfruttate, consentono alle imprese una riduzione dei costi di produzione, il miglioramento dell'efficienza nei processi della filiera, e l'attrazione di nuovi fruitori. Il mercato dell'audiovisivo, difatti, è sempre più giovane e genera nuovi e inaspettati canali di distribuzione dei suoi contenuti, come i social (YouTube, Tik Tok, Instagram) modificando la relazione tra il produttore e il consumatore che assume sempre più un ruolo attivo anziché da spettatore passivo come lo era in passato.

Le sfide rimangono numerose, ma le elevate possibilità del settore giustificano un ottimismo per il futuro di queste industrie.

48. L'EBITDA (*Earnings before interest, taxes, depreciation and amortization*) è un indicatore che serve a misurare la redditività aziendale. Considera il valore della produzione (margine operativo lordo) al lordo degli interessi finanziari, delle tasse e degli ammortamenti e consente di fare delle comparazioni tra aziende.

49. Ivan Etzo, *The competitiveness of SMEs in the Cultural creative industry: a regional analysis for Italy and Sardinia, forthcoming*.

Panorama

Il documentario in Sardegna oggi: pratiche ed estetiche

Antioco Floris

Abstract

La produzione del documentario in Sardegna nel periodo che va dal 2004 al 2024 propone un panorama ricco e variegato in cui è possibile trovare presenti le diverse modalità di racconto documentario individuate da Bill Nichols. Oltre a una ricchezza di approcci al racconto è possibile ritrovare una varietà di temi che toccano diversi ambiti della vita contemporanea. Il saggio ripercorre i caratteri essenziali del fenomeno – dai temi trattati alle modalità produttive – collocandoli nel quadro del dibattito scientifico internazionale.

The production of documentary films in Sardinia in the period from 2004 to 2024 offers a rich and varied panorama in which it is possible to find the different modes of documentary storytelling identified by Bill Nichols. In addition to a wealth of approaches to storytelling, it is possible to find a variety of themes that touch on different areas of contemporary life. The essay traces the essential features of the phenomenon - from the topics covered to the production methods - placing them in the framework of the international scientific debate.

Esiste ancora il documentario?

Senza pretese ontologiche che identifichino nature fondanti una "fenomenologia dell'essere", né tantomeno approcci nominalisti secondo cui la parola usata per definire un fenomeno è portatrice di un carattere del fenomeno stesso, un rapido riepilogo dei problemi connessi alla definizione di documentario aiuta a capire meglio i confini all'interno dei quali collocare una produzione cinematografica che racconta, con specifiche caratteristiche e modalità, il mondo reale. Tale quadro è quindi fondamentale per comprendere anche come questo modo di fare cinema si è espresso nel contesto della Sardegna contemporanea.

Il termine documentario, secondo studiosi autorevoli, oggi sembrerebbe essere obsoleto e non adeguato a denotare quanto prodotto da questo cinema tanto che, secondo Adriano Aprà, la parola documentario «connota ormai in maniera troppo limitativa un tipo di cinema che sempre meno si limita, appunto, a "documentare": a basarsi sul principio, opposto a quello della finzione, che ciò che la macchina da presa o la videocamera registra è "reale"»[1].

E infatti, volendo dare una definizione stretta di questo tipo di cinema possiamo riferirci alle parole che lo stesso Aprà e Bruno Roberti usano per la voce dell'enciclopedia Treccani:

> Con il termine documentario si intende, nell'uso comune, un film, di qualsiasi lunghezza, girato senza esplicite finalità di finzione, senza una sceneggiatura che pianifichi le riprese, e senza attori. [...] Alla base del documentario c'è un rapporto ontologico con la realtà filmata, che si pretende restituita

1. Adriano Aprà, *La rifondazione del documentario italiano*, in Marco Bertozzi (a cura di), *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, Torino, Lindau, 2003, p. 189.

> sullo schermo come si è manifestata davanti alla macchina da presa, senza mediazioni. Il film è il documento di tale realtà, la prova che le cose si sono svolte come risultano proiettate. [...] Nel documentario la macchina da presa è al servizio della realtà che le sta di fronte; nel film di finzione la realtà viene rielaborata per la macchina da presa[2].

La definizione, seppur in sé corretta, appare eccessivamente stringente così gli stessi autori qualche riga sotto precisano che «nella pratica le cose stanno un po' diversamente da come possono essere definite in teoria» in quanto si tratta «di un genere che, nella sua evoluzione a partire dal cinema muto, sfugge alle definizioni assertorie»[3].

Effettivamente, la storia del cinema dai Lumière ai giorni nostri ci propone una casistica di film documentari con caratteristiche estremamente differenti in cui la restituzione sullo schermo senza mediazioni della realtà così come si è manifestata davanti alla macchina da presa (secondo la definizione riportata sopra) è alquanto discutibile se non del tutto trascurata. I casi in cui lo sguardo dell'autore ha condizionato la rappresentazione della realtà in funzione di esigenze estetiche e ideologiche sono numerosissimi, come innumerevoli sono i casi in cui la rappresentazione della realtà è stata ottenuta attraverso strategie e tecniche narrative tipiche della fiction. La *docufiction*, d'altronde, si colloca in una posizione liminare fra documentario e finzione e apre la porta a quel cinema del reale che sembra superare la «doppia consistenza ontologica della settima arte»[4] *ab origine*: i Lumière e l'osservazione del reale; Méliès e il dominio dell'invenzione e del fantastico.

E allora, se il termine documentario appare obsoleto e non adeguato perché non usare l'espressione "cinema del reale"? Un cinema che

> raccoglie in modi del tutto peculiari le istanze della tradizione dello sguardo documentario, così come le capacità innovative del cinema narrativo. Un cinema che sperimenta le possibilità dell'immagine di costruire un rapporto con il reale, o meglio, con il reale come problema, come questione [...] Dunque un cinema animato da uno sguardo documentario che sperimenta forme e linguaggi[5].

Ma il cinema del reale va, appunto, oltre il documentario e lo supera per identificarsi nel cinema in quanto tale:

> è cinema documentario, ma è anche qualcosa di più. È il recupero delle forme e delle possibilità dello sguardo documentario [...] ma è anche la consapevolezza che tali forme possono essere sperimentate come possibilità del cinema di costruire nuove immagini del mondo, nuovi rapporti tra l'immagine e la realtà, nuovi racconti di se stessi e dell'altro. Soprattutto tutto questo è cinema, dunque linguaggio, scrittura, forma. Nel corso della sua storia, l'idea documentaria si è sviluppata nel cinema come possibilità di ricerca e sperimentazione di forme, e come grande laboratorio di riflessione sul cinema stesso[6].

Ancora Adriano Aprà, proprio per superare i limiti connessi alla parola documentario dichiara di preferire l'uso dell'espressione *non-fiction film*,

2. Adriano Aprà, Bruno Roberti, lemma *Documentario* in Enciclopedia Italiana - VII Appendice, 2006, https://www.treccani.it/enciclopedia/documentario_(Enciclopedia-Italiana) (ultima consultazione: 15 novembre 2024).
3. *Ibid*.
4. Daniele Dottorini, *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, Milano-Udine, Mimesis, 2018, p. 7.
5. *Ivi*, p. 12.
6. *Ivi*, p. 13.

specificando comunque che questo termine, anglofono e caratterizzato da negatività, non è certamente il più adatto[7]. Peraltro, l'espressione *non-fiction film* pur non essendo sovrapponibile a "cinema del reale" sembra andare oltre il cinema di documentazione che è compreso al suo interno ma che supera toccando anche forme come il film d'arte o la finzione legata al reale. In tal senso scorrendo l'indice del volume di Richard Barsam *Nonfiction Film. A Critical History*[8], un testo fondamentale negli studi di settore, appare chiara la vastità dello spettro di riferimento: oltre ai grandi nomi che hanno segnato la storia del documentario mondiale da Flaherty a Ivens, da Ruttmann a Vertov, da Rotha a Lorentz per arrivare fino a Rouch e Wiseman, Barsam si sofferma anche sul cinema di propaganda di Leni Riefenstahl e Frank Capra, sul neorealismo italiano, arrivando a citare anche forme di cinema d'animazione. E nella postfazione, tirando le somme sullo stato di questo cinema dopo un secolo di vita, l'autore precisa che il suo libro ha trattato di film d'attualità e ispirati alla realtà, documentari e film di propaganda, cinema verità e cinema diretto[9]. Sostenendo, di fatto, che il documentario è solo una parte del grande universo cinematografico racchiuso nel concetto di *non-fiction film*.

Tutte queste articolazioni e riflessioni, in fondo, più che evidenziare la morte della parola documentario non fanno altro che arricchire il concetto di documentario che non è più semplicemente riconducibile alla definizione di Aprà e Roberti riportata più sopra, posto che lo sia mai stato, ma è diventato qualcos'altro senza perdere però quella sua natura essenziale.

A questo punto si può portare il ragionamento nella prospettiva di Bill Nichols. Lo studioso americano in un volume di grande successo afferma che del documentario una «definizione concisa e onnicomprensiva è possibile, ma non cruciale», infatti «finirebbe per celare qualcosa nel momento stesso in cui rivela qualcos'altro»[10]. E allora è più utile individuare caratteristiche che conducono a un ragionamento intorno a questo genere cinematografico per definire «un'idea generale del territorio all'interno del quale ci troviamo»[11].

Cos'è il documentario oggi

È corretto, secondo Nichols, rifarsi alla definizione di John Grierson secondo cui il documentario è un "trattamento creativo della realtà", dove il rapporto fra creatività e realtà deve essere bilanciato senza che uno dei due termini abbia il sopravvento in modo da avere un equilibrio fra visione creativa e rispetto della realtà storica che è l'oggetto imprescindibile del suo prodotto: non mera riproduzione di fatti, né invenzione creativa. Dunque, i documentari parlano della realtà e raccontano qualcosa che è realmente accaduto, parlano di persone reali, raccontano storie su quel che accade nel mondo reale. Ma non è sufficiente individuare queste caratteristiche comuni se non ci si sofferma sul come parlino e raccontino di qualcosa e di qualcuno. E allora si può precisare dicendo che «il documentario racconta situazioni ed eventi reali e rispetta fatti conosciuti; non ne introduce di nuovi o di non verificabili. Parla della realtà storica in modo chiaro e senza l'uso di allegorie»[12] laddove le narrazioni fittizie creano un mondo che sostituisce quello storico. Per quanto riguarda le persone di cui si parla esse non recitano o interpretano dei ruoli, al contrario "interpretano" e mostrano se stesse. Anche quando si preparano per presentarsi davanti alla macchina da presa esprimono la propria personalità, il proprio carattere, la propria individualità

7. Aprà, *La rifondazione del documentario italiano*, cit., pp. 188-189.
8. Richard Barsam, *Nonfiction Film. A Critical History*, Bloomington, Indiana University Press, 1992.
9. *Ivi*, p. 375.
10. Bill Nichols, *Introduzione al documentario*, Milano, Il castoro, 2014, p. 18.
11. *Ibid*.
12. *Ibid*.

e non interpretano un ruolo ideato e costruito da un regista come accade in un'opera di finzione con gli attori professionisti o non professionisti che siano[13].

Tra i presupposti che colleghiamo al documentario c'è quello secondo cui

> le singole immagini e inquadrature, forse anche le scene e le intere sequenze, avranno una relazione indicativa con gli eventi che rappresentano, o una trascrizione di questi eventi, scegliendo invece di commentarli o di proporre un punto di vista su di essi. I documentari non sono documenti nel senso testuale della parola, ma sono basati sulle qualità documentarie degli elementi che li compongono[14].

Un aspetto più delicato e ambiguo riguarda il racconto del mondo reale che può essere fatto sia dal documentario che dal film di finzione, come ben dimostra il neorealismo italiano. Ma qual è il punto in cui la storia narrata volge al documentario o alla finzione? A tal proposito, suggerisce Nichols, la domanda che bisogna porsi, nella consapevolezza che tale domanda lascia un considerevole spazio di ambiguità, è: «La storia deriva direttamente dagli eventi e dalle persone coinvolte o è più che altro opera del regista, anche se basata sulla realtà?»[15]. Posto che non sempre si può dare una risposta univoca, come è evidente nel caso di *Nanuk l'eschimese* (*Nanook of the North*, 1920-22) di Robert Flaherty, si tratta di capire a che livello «la storia corrisponde a situazioni, eventi e persone reali rispetto al livello in cui essa è principalmente un'invenzione del regista. C'è sempre un po' di tutte e due le cose»[16]. Ed è fondamentale ricordarsi che il documentario non è una riproduzione della realtà, ma è una *rappresentazione* della realtà, una particolare visione del mondo proposta da un regista.

Nichols arriva a sintetizzare così la definizione di documentario:

> Il documentario parla di situazioni ed eventi che coinvolgono persone reali (attori sociali) che si presentano agli spettatori come se stesse in storie che comunicano una lettura o un punto di vista plausibile delle vite, delle situazioni e degli avvenimenti ritratti nel film. Il punto di vista peculiare del regista plasma queste storie facendole diventare una maniera di vedere in modo diretto la realtà storica, e non un'allegoria fittizia[17].

Infine, per portare a termine il ragionamento di Nichols nella logica del nostro saggio dobbiamo considerare l'evoluzione a cui è stato soggetto nei decenni il racconto documentario e le diverse forme che hanno segnato la sua pratica. La molteplicità dei modi in cui il documentario si è dato, dalle origini del cinema in poi, talvolta in una contrapposizione interna che sembra negare il carattere unitario del genere, è solo la fisiologica manifestazione di una natura complessa e articolata. D'altronde «il documentario non è mai stato una cosa sola» e la diversità delle opere che costituiscono la tradizione di tale cinema contribuisce alla fluidità che lo caratterizza[18]. L'universo del documentario, dunque, è dinamico e assume caratteri e toni diversi in relazione agli autori, alle esigenze narrative, alle estetiche di riferimento, agli obiettivi che si intende raggiungere, al pubblico a cui si rivolge... E le convenzioni associate al genere si modificano nel tempo senza però snaturare il carattere di fondo. Così si può concordare con Vincent Canby quando scrive che

13. *Ivi*, p. 20.
14. *Ivi*, p. 44.
15. *Ivi*, p. 21.
16. *Ivi*, p. 22.
17. *Ivi*, p. 25.
18. *Ivi*, p. 30.

> anche se probabilmente due documentaristi non saranno mai d'accordo su cosa sia un film documentario, tutti i documentaristi sembrano condividere l'impulso a cambiare le cose, a registrare la storia nel momento in cui accade o a richiamare l'attenzione su qualche aspetto della nostra vita che ritengono meriti considerazione[19].

Dobbiamo a Nichols anche una classificazione dei modi principali di impostare la regia del documentario che ci aiutano a osservare la produzione documentaristica in Sardegna nell'arco temporale definito da questa ricerca. La tassonomia di Nichols, seppur passibile di adattamenti e da non considerare in maniera rigida e categorica ma in modo dinamico aperto a sovrapposizioni e combinazioni, individua sei modalità in cui si concretizza la regia e la messa in forma del documentario:

> *Modalità poetica*: enfasi sulle associazioni visive, sulle qualità di tono o di ritmo, sui passaggi descrittivi e sull'organizzazione formale [...] Questa modalità ha una forte somiglianza con il cinema sperimentale, personale o d'avanguardia.
>
> *Modalità espositiva*: enfasi sul commento verbale e sulla logica argomentativa. [...] Questa è la modalità che la maggior parte delle persone identifica con il documentario in generale.
>
> *Modalità osservativa*: enfasi su un coinvolgimento diretto con la vita quotidiana dei soggetti, osservati con discrezione da una cinepresa. [...]
>
> *Modalità partecipativa*: enfasi sull'interazione tra regista e soggetto. Le riprese sono composte da interviste o altre forme anche più dirette di coinvolgimento, spesso abbinate a filmati d'archivio per esaminare questioni storiche. [...]
>
> *Modalità riflessiva*: richiama l'attenzione sui presupposti e sulle convenzioni della regia documentaristica. Aumenta la nostra consapevolezza che la rappresentazione della realtà da parte del film è una macchinazione. [...]
>
> *Modalità performativa*: enfasi sull'aspetto soggettivo o espressivo del coinvolgimento del regista col soggetto, e sulla reazione del pubblico a questo coinvolgimento. Rifiuto delle nozioni di obiettività a favore dell'evocazione della memoria e dell'affettività. [...] I film di questo tipo condividono tutti alcune qualità dei film sperimentali, personali e di avanguardia, ma con una forte enfasi sull'impatto emotivo e sociale sul pubblico[20].

E in relazione al modo in cui si attua la scrittura del documentario e la sua messa in forma va considerato anche quanto scrive Oliver Fahle a partire dalle riflessioni di Magalie Trautmann sulle modalità narrative[21]. Riguardo a ciò si constata una sempre maggiore attenzione alla cura della narrazione nelle forme del cinema di finzione, ossia uno sviluppo narrativo che segue modelli tipici del film di fiction. In particolare, ciò riguarda la strutturazione del racconto attraverso il «collegamento di eventi che, mediante l'uso di vari mezzi espressivi come la lingua, l'immagine, il suono, e di costruzioni finzionali come lo spazio, il tempo, la causalità e i protagonisti, formano un contesto»[22]. Rimane da chiedersi fino a che punto sia rispettoso della realtà un contesto stabilito da un ordine narrativo che organizzi i fatti e quanto la diegesi possa essere costruita nel documentario.

---

19. Vincent Canby, *Film View; Documentaries: Limitless Eyes, Recording Civilization*, «The New York Times», 3 novembre 1985 (traduzione mia).
20. Nichols, *Introduzione al documentario*, cit., pp. 39-40.
21. Cfr. Oliver Fahle, *Teorie del film documentario*, Torino, Einaudi, 2023, pp. 199-202; Magali Trautmann, *Show and Tell. Der narrative Kinodokumentarfilm von 1995-2015*, Köln, Herbert von Halem Verlag, 2017.
22. Fahle, *Teorie del film documentario*, cit., p. 199.

La diegesi, infatti, rappresenta la realtà del mondo fittizio che prende corpo intorno alla storia narrata e la comprende permettendole di esistere. Tale realtà segue leggi proprie e «a differenza di quanto accade nel documentario, gode di una certa libertà nel mettere in scena lo spazio, il tempo e la causalità, nonché nella disposizione degli eventi. Benché anche i documentari spesso organizzino il loro materiale in base a principî drammaturgici [...], sono quasi impossibili conclusioni diegetiche come quelle dei film di fiction»[23].

Mentre nel cinema di finzione la storia e la diegesi esistono nel momento in cui sono costruite,

> il documentario crea un universo che fa al tempo stesso riferimento a un mondo che c'era già prima e che continua a esistere dopo. Per questa ragione, Trautmann introduce un'altra differenza, quella fra documentari tematici e documentari provvisti di trama. Mentre i primi sono interessati soprattutto a un argomento principale, i film che si basano sulla trama inseriscono l'argomento in una struttura narrativa che organizza i cambiamenti, determinati e vissuti dai protagonisti, in una cornice temporale che non accumula semplicemente i fatti in modo additivo o "fattuale", ma li considera sotto forma di concatenazione causale. Ne deriva uno spazio d'azione – in parte basato sulla struttura in tre atti di esposizione, conflitto e soluzione – che, sommandosi alle tre caratteristiche citate, determina un certo qual adeguamento al principio della diegesi del lungometraggio[24].

Una panoramica sulla Sardegna

Le problematiche delineate nelle pagine precedenti si incontrano tutte nel momento in cui si osservano i risultati della ricerca che sta alla base di questo volume, e di questo saggio, e nello specifico il censimento condotto per quantificare la produzione documentaristica in Sardegna dall'avvento del millennio a metà 2024[25]. I numeri offrono un panorama molto ricco con una produzione che arriva a poco meno di settecento titoli realizzati nell'arco di vent'anni con una media annua di circa trentuno film di varia durata dal corto al lungometraggio.

I numeri avrebbero potuto essere ben più alti in quanto dalla ricerca sono stati esclusi il cosiddetto postdocumentario[26] e il non documentario[27] che per le loro caratteristiche sono difficilmente censibili e ugualmente analizzabili se non in uno sguardo d'insieme. È stato altresì escluso dal censimento per standard produttivi il documentario per la televisione, sviluppatosi di recente dopo anni di pressoché totale assenza dai canali dell'isola, da quando la sede regionale della Rai ha ripreso a produrre opere televisive e radiofoniche in lingua sarda nell'ambito del contratto di servizio diventato esecutivo nell'autunno 2020. Nell'arco di circa tre anni sono stati prodotti una trentina di documentari che oscillano principalmente fra il modello del documentario espositivo tipico dei servizi giornalistici per la Tv e il tradizionale reportage giornalistico. Si parla di paesi, artigianato, feste e natura, e si parla di tradizioni come quelle secolari che, secondo un luogo

23. *Ivi*, p. 201.
24. *Ivi*, p. 202.
25. Il progetto di ricerca, MADOS – Mappe del documentario in Sardegna è finanziato dalla Regione Sardegna e ha coinvolto un gruppo di ricerca composto dal sottoscritto, coordinatore, David Bruni, Clementina Casula, Diego Cavallotti e Cinzia Dessì con la collaborazione, in qualità di borsisti per la raccolta dei dati, di Massimo Atzori, Roberta D'Aprile e Lorenzo Sibiriu.
26. Per una riflessione sul concetto di postdocumentario rimando a Ivelise Perniola, *L'era postdocumentaria*, Milano, Mimesis, 2014; Fahle, *Teorie del film documentario*, cit., pp. 186-198.
27. Si fa rientrare all'interno del non documentario il film scientifico, i filmati delle telecamere di sorveglianza, i film informativi e istruttivi, il girato non montato ossia quel tipo di filmato che pur cogliendo la realtà è privo di elaborazione ed espressività, un documento più che un documentario. Cfr. Nichols, *Introduzione al documentario*, cit., p. 140.

ricorrente del documentario isolano dagli anni Trenta in poi, durano da millenni in un'*isola fuori dal mondo* come recita il titolo del documentario di Riccardo Testorio.

Lo spettro della produzione sarda è, dunque, ampio da un punto di vista numerico così come da quello del carattere, rappresentativo delle diverse "anime" del genere documentario. Le linee del dibattito intorno al termine documentario e al concetto di cui è portatore, di cui si è sinteticamente dato conto nella prima parte del saggio, aiutano a focalizzare l'attenzione sui temi e le modalità espressive di tale produzione, ma un'analisi precisa del fenomeno appare complessa sia per la quantità dei lavori realizzati sia per la loro eterogeneità di linguaggi e stili, di contenuti, di modalità produttive, di approccio autoriale, di impatto sul mercato e di ricezione da parte del pubblico.

Ciò che emerge da questa ricchezza è in primis un'evoluzione significativa rispetto a quanto prodotto negli anni immediatamente precedenti. In un saggio pubblicato nel 2001 Salvatore Pinna notava che «il documentario sardo degli anni Novanta è una entità magmatica in continua crescita e mutazione»[28] e notava che il «fervore attorno alla macchina da presa sta a dimostrare che i sardi hanno voglia di raccontarsi col cinema e nel cinema, di comunicare all'interno e di trasmettere un'idea di sé all'esterno direttamente»[29]. È certo, e la ricerca di cui parliamo lo conferma con dati oggettivi, che il passaggio del secolo porta a compimento questo interesse verso il racconto documentario. Ciò che sembra modificarsi in maniera radicale rispetto a quanto delineato da Pinna è invece il carattere di fondo, la cura e, nell'insieme, la qualità complessiva dei prodotti. Pinna, infatti, evidenziava che il genere dominante era il documentario turistico, a cui andava ricondotto anche quanto di matrice naturalistico-ambientale e storico-archeologica, e sottolineava forti criticità in termini di competenze nei linguaggi e, più in generale, nella regia. Secondo Pinna, nel documentario del periodo

> si nota la mancanza di modelli importanti, di una cultura del documentario e, non di rado, di cultura cinematografica tout court. Ne risultano dei filmati autoreferenziali che ripetono i cliché più vieti che non fanno che ribadire le convenzioni del genere. C'è una particolare allergia alla realtà. Con questo termine non si intendono i cosiddetti contenuti (sociali), ma quelle semplici vibrazioni della vita, il brulichio al quale ambivano i Lumière[30].

Il passo in avanti è stato notevole sia, come detto, per quanto riguarda i temi trattati, non più limitati a pochi interessi, sia per la qualità complessiva dei lavori. Certamente nella vastità dei circa settecento titoli censiti ci sono prodotti piuttosto deboli nella tecnica come nella regia e nei contenuti. Documentari espositivi con commenti retorici, ampollosi e didascalici in cui il rapporto parlato/immagine è alla stregua dei peggiori esempi del modello "formula 10". E ancora, ci sono lavori di estrema povertà registica nei quali la messa in forma è talmente essenziale e spartana da essere molto vicina alla mera documentazione. Di contro ci sono opere dove, nel tentativo di arricchire la narrazione, ci si disperde in barocchismi pleonastici, in pretenziosi accostamenti, in riprese cartolinesche. Ma nel complesso la produzione esprime cura formale e ricerca espressiva, approfondimenti tematici e varietà di interessi. E inoltre il genere documentario è frequentato anche dai registi affermati nel campo della fiction come Gianfranco Cabiddu, Giovanni Columbu ed Enrico Pau.

La maggior parte dei documentari mantiene una struttura ricorrente sia che si tenda alla modalità osservativa più legata a un approccio antropologico, sia che

28. Salvatore Pinna, *Scorci di realtà. La produzione documentaristica*, in Antioco Floris (a cura di), *Nuovo cinema in Sardegna*, Cagliari, Aipsa edizioni, 2001, p. 77.
29. *Ivi*, p. 78.
30. *Ivi*, p. 80.

si propenda per la modalità partecipativa. Il testo si sviluppa attraverso interviste narrative in cui uno o più testimoni privilegiati parlano del soggetto a cui è dedicato il film. Quando i testimoni sono più di uno, come accade in prevalenza, il racconto assume un carattere corale con le voci che si alternano per comporre un quadro d'insieme. In tal caso il singolo testimone perde una parte della propria autorevolezza e del proprio spessore per cederli al gruppo dei testimoni, il quale produce un testo che è più della semplice somma delle diverse testimonianze. Per dare l'impressione che le singole testimonianze siano naturali e dirette, la domanda dell'intervistatore in fase di montaggio viene generalmente omessa lasciando che le risposte degli intervistati sembrino dei racconti spontanei diretti allo spettatore per il tramite della macchina da presa[31] secondo la modalità che Nichols chiama osservativa: l'intervistatore instaura un rapporto diretto con l'intervistato ma maschera la sua presenza escludendosi dall'inquadratura.

Le dichiarazioni dei testimoni sono arricchite con immagini che dovrebbero rafforzare il senso di quanto viene detto. Spesso si ricorre a immagini d'archivio, altre volte sono immagini di contestualizzazione o di supporto. Nei lavori più sofisticati la voce dei protagonisti non più presenti è sostituita da quella di uno speaker che si aggiunge al coro dei testimoni e legge testi in prima persona. Le produzioni più strutturate arricchiscono le testimonianze e le immagini di repertorio con scene ricostruite e talvolta con l'uso di attori che recitano parti di supporto alla narrazione.

Il tessuto positivo che ha permesso lo sviluppo del documentario si regge su alcune circostanze che hanno favorito la crescita individuale e collettiva e che possiamo sintetizzare nell'azione di soggetti che nel proprio ambito di competenza hanno seminato positivamente. La Regione Sardegna con la legge cinema approvata nel 2006 ha svolto un ruolo fondamentale nello sviluppo del comparto cinematografico e quindi anche del genere documentario[32]. Le università di Cagliari e Sassari e l'accademia di belle arti di Sassari sono intervenute in ambito formativo e di ricerca, ma soprattutto hanno svolto, anche attraverso tesi di laurea multimediali, un ruolo di stimolo fondamentale verso i più giovani che numerosi si avvicinano al cinema proprio per il tramite del documentario[33]. La Cineteca Sarda della Società Umanitaria oltre a sostenere economicamente diverse produzioni e aver promosso concorsi e iniziative come *Il cinema racconta il lavoro* o il *Fiorenzo Serra film festival*, è intervenuta nel recupero del patrimonio audiovisivo regionale, ma soprattutto ha raccolto ore e ore di film di famiglia diventando il principale bacino di *found footage*, materia prima di numerosissimi prodotti. Ma forse la circostanza più rilevante è stata l'istituzione nel 2004 del premio AVISA (acronimo di Antropologia Visiva in SArdegna) da parte dell'Istituto superiore regionale etnografico con lo scopo, è detto nel bando, di promuovere «la pratica dell'antropologia visuale tra registi e/o antropologi nati o residenti in Sardegna». Il concorso premia, finanziandone la produzione, progetti di documentari o brevi fiction riguardanti la vita sociale e culturale della Sardegna con particolare attenzione alla realtà contemporanea ed è rivolto inizialmente a giovani che non abbiano superato i trent'anni e poi esteso fino ai quarantenni. L'idea, secondo chi ha pensato il premio, l'allora direttore dell'Istituto Paolo Piquereddu, è quella di portare i giovani a raccontare cinematograficamente l'isola con uno sguardo nuovo e contemporaneamente a sensibilizzare verso il racconto del reale con una attenzione antropologica. E per ottenere questo risultato l'approccio non deve essere per forza quello tradizionale del cinema

31. Cfr. Oliver Fahle, *Teorie del film documentario*, cit., p. 202.

32. Sulla promulgazione della legge regionale per il cinema rimando a Giovanna Cerina, *Relazione sulla proposta di legge sul cinem*a, «Portales», n. 9, dicembre 2007, pp. 81-84 e al mio *Fra aspettative e sconforto: una legge per il cinema in Sardegna*, *ivi*, pp. 85-90.

33. Sull'avvio al lavoro di documentarista rimando al saggio di Clementina Casula e Roberta D'Aprile *Professionisti e professioniste del documentario in Sardegna* pubblicato in questo stesso volume.

d'osservazione magari fondato sull'osservazione partecipante, ma le possibilità sono molteplici aprendo anche a forme di ibridazione fra documentario e fiction e addirittura riconoscendo il potenziale antropologico del cinema di finzione. Inizia così un percorso che nell'arco di poco tempo si rivela una fucina di giovani autori che hanno così la possibilità di esordire alla regia. Ma l'ente non si limita al premio AVISA, infatti interviene anche con altre iniziative sia a sostegno della produzione in ambito documentario, sia di diffusione attraverso festival, rassegne ed eventi, principalmente nella sede nuorese, giungendo a coinvolgere un pubblico che va ben oltre quello giovanile[34].

Queste condizioni favorevoli unite al facile accesso agli strumenti di produzione hanno permesso di definire questo panorama.

Produzione e mercato

Il sistema produttivo che sostiene tutti i documentari, a parte poche eccezioni di entità provenienti dall'esterno o espressione di amministrazioni pubbliche come l'ISRE e la Rai, si muove intorno a piccoli nuclei di lavoro che intervengono nel settore spesso in maniera discontinua e a tratti occasionale. Le case di produzione locali che operano nel settore sono pochissime e spesso gli autori autoproducono i propri film per un bisogno espressivo, quasi per un dovere morale, preoccupandosi economicamente di chiudere il budget necessario a coprire i costi vivi senza porsi il problema del guadagno personale, quasi una sorta di volontariato culturale[35]. Gli autori diventano produttori di se stessi spesso investendo in proprio senza la garanzia di rientrare sulle spese. Da questo punto di vista c'è quasi una sorta di rassegnazione economica compensata dalla motivazione espressiva.

Il mercato distributivo, d'altronde, non offre garanzie di ritorno economico e il mercato televisivo è riservato a pochi prodotti, in genere firmati dagli autori più consolidati come Gianfranco Cabiddu e Peter Marcias. Qualcosa comincia a trovar spazio nelle reti di distribuzione streaming come Netflix – è il caso di *A bolu*, 2019, di Davide Melis, prodotto da Karel, una delle realtà più attive nel settore – ma con esiti economici non esaltanti. Le principali risorse arrivano dunque da amministrazioni pubbliche, fondazioni bancarie (in particolare la Fondazione di Sardegna), Sardegna film commission e solo in pochi casi da produttori privati che poi vendono i diritti alle Tv.

Alcuni documentari di lungometraggio riescono a trovare una distribuzione in sala in taluni casi anche con un buon successo. L'esempio più significativo è *Nel nostro cielo un rombo di tuono*, 2022, di Riccardo Milani dedicato a Gigi Riva che dopo numerosi passaggi in sala è stato programmato su Sky e Netflix e di nuovo in sala dopo la morte del calciatore. Altro caso significativo è *Capo e croce. Le ragioni dei pastori*, 2013, di Marco Antonio Pani e Paolo Carboni che dopo la presentazione alla Festa del cinema di Roma nell'isola ha avuto una distribuzione capillare sia nelle sale delle città sia in proiezioni estemporanee in spazi di fortuna e nelle piazze dei paesi. Ma un riscontro distributivo c'è stato anche per *Piccola pesca* (2004) e *Roba da matti* (2011) di Enrico Pitzianti, *Passaggi di tempo* (2005) di Gianfranco Cabiddu, *Fiorenzo Serra. Uno sguardo alla terra* (2017) e *Uomini in marcia* (2023) di Peter Marcias, *L' ombra del fuoco/S'umbra 'e su fogu* (2023) di Enrico Pau e *The missing boys* (2023) di Davide Catinari.

34. Sulle attività produttive dell'ISRE rimando a Ignazio Figus (a cura di), *La Sardegna nel cinema del reale. Il cinema dell'Istituto Superiore Regionale Etnografico in 40 anni di produzione, formazione e promozione cinematografica*, Nuoro, Edizioni ISRE, 2023. In tale volume si veda anche il mio saggio *Imparare facendo. La formazione al cinema del reale fra ISRE e Università di Cagliari*, pp. 151-168.

35. Si veda a riguardo il citato testo di Casula e D'Aprile.

Le rassegne, i festival, gli eventi speciali, sempre più presenti a livello locale oltre che nazionale, sono le più diffuse occasioni per far conoscere i prodotti a un pubblico comunque ristretto e fatto essenzialmente di appassionati, quando non interessato al tema o al contesto narrato (per esempio i documentari dedicati a una determinata comunità locale che raccolgono grande interesse all'interno di quell'ambiente). Non esistendo circuiti e una distribuzione coordinata, la maggior parte dei prodotti ha una scarsa visibilità anche perché buona parte degli autori e dei produttori scelgono di non avvalersi dei canali telematici aperti per un senso di protezione nei confronti del loro lavoro, come se la visione diffusa gratuitamente possa in qualche modo danneggiare le opere o il valore autoriale. L'esempio più curioso in tal senso è la scelta dell'ISRE di distribuire *on demand* una parte delle sue produzioni a pagamento sul canale Vimeo distinguendo l'acquisto del film dal noleggio[36]. Dando per scontato che un ente pubblico non ha bisogno per la propria vita dei pochi soldi che un noleggio di questo tipo può raccogliere, l'unico senso che sembra avere tale scelta è quella di controllare la visione dei film senza concedere quell'accesso aperto a cui tendono oggi le istituzioni scientifiche europee. Le principali fonti di distribuzione del documentario in Sardegna in epoca di comunicazione digitale, paradossalmente, non sono dunque i canali telematici, né quelli ad accesso chiuso, né quelli aperti come YouTube.

La Sardegna al centro: attualità e memoria

Se Adriano Aprà in riferimento al recente documentario italiano scrive che «il bisogno di soggettivizzare lo sguardo sulla realtà» ha portato a «interrompere l'"illusione di realtà" del cinema documentario» spingendo verso una sempre maggiore dimensione personale e a un «ripensamento della *non-fiction*»[37], nel documentario sardo sembra invece che la ricerca di un reale da cogliere e raccontare sia ancora dominante. E questo "reale" è in buona parte incentrato sulla Sardegna che diventa oggetto di riferimento esplicito o implicito della maggior parte dei film. Che si guardi al fatto di cronaca o alla natura, al fatto storico o alle tradizioni popolari, alle personalità della cultura e della politica o alla lotta sociale, la Sardegna è lì presente. Non che manchino gli interessi per storie oltre il mare, come per esempio le monografie su personaggi italiani di Peter Marcias (Nilde Iotti, Liliana Cavani, Piera Degli Esposti) o diversi documentari naturalistici del prolifico Davide Mocci, ma anche i viaggi intorno al cinema che Sergio Naitza ha realizzato in questi anni con la casa di produzione Karel hanno l'isola come punto di riferimento. E le incursioni in Toscana di Andrea Deidda (*Cara a su 'entu/Con il vento in faccia*, 2023) e Andrea Mura (*Transumanze*, 2021) hanno sempre per protagonista la Sardegna e i suoi emigrati.

In questi documentari, scrive Salvatore Pinna, c'è

> una meta-realtà che predomina su ogni altra determinazione sociale, economica e politica. Questa meta-realtà è la Sardegna stessa, la rappresentazione in immagini del problema perennemente irrisolto: il suo continuo scavo nella memoria e il bisogno di identificazione[38].

Lo scavo nella memoria diventa filo conduttore di autori come Gianfranco Cabiddu ed elemento che collega tutti i suoi lavori sia di fiction che documentari[39]. La frase di Cabiddu «ogni vecchio che muore in Sardegna è una biblioteca che

36. https://vimeo.com/isrecinema/vod_pages (ultima consultazione: 15 novembre 2024).

37. Aprà, *La rifondazione del documentario italiano*, cit., p. 189.

38. Salvatore Pinna, *Guardarsi cambiare. I sardi e la modernità in 60 anni di cinema documentario*, Cagliari, CUEC, 2010, pp. 132-133.

39. Per un approfondimento sul lavoro di Cabiddu rimando al saggio di Silvia Deias a lui dedicato e pubblicato in questo stesso volume.

chiude. Abbiamo il dovere di fissare in immagini qualcosa che possa rimanere alle generazioni future»[40] ben esprime un approccio preciso al tema della memoria che il regista sviluppa nella sua lunga carriera in rapporto alla musica tematizzata e non mero elemento di linguaggio, come nel caso di *Passaggi di tempo. Il viaggio di Sonos 'e memoria* (2005), *Faber in Sardegna / L'ultimo concerto di Fabrizio De Andrè* (2015), *Berchidda live. Un viaggio nell'archivio Time in Jazz* (2023) diretto assieme a Michele Mellara e Alessandro Rossi.

Memoria significa anche riscoperta e valorizzazione delle proprie radici e di una identità di popolo. Questo aspetto in genere non è declinato in una prospettiva politica di matrice sardista o indipendentista – anche se le implicazioni politiche di film come *Capo e croce. Le ragioni dei pastori* e del mio *Bella e dìnnia* (2011) sono evidenti – ma si coglie in filigrana dall'attenzione verso i fatti della storia più o meno recente, la valorizzazione della lingua sarda, l'orgoglio di appartenere a un mondo con una specifica cultura.

Casteddu sicsti (2019), di Paolo Carboni, è un documentario narrativo che si sviluppa con il tono scanzonato della commedia. I protagonisti in scena attraverso i loro racconti conducono lo spettatore nella Cagliari degli anni Sessanta quando il capoluogo della Sardegna si trova a vivere la modernità industriale mantenendo i tratti della piccola città di provincia. Ricordi, aneddoti, ritratti di persone, miti sono affidati alla voce di attori che in dialetto "casteddaiu" (un gergo che fonde l'italiano regionale con il sardo campidanese) ricostruiscono su un canovaccio predefinito il filo della memoria. Il film a tratti è dominato dalla messa in scena, con gli attori che evidentemente recitano la parte del testimone, ma nell'insieme la naturalezza della costruzione narrativa rende ampiamente credibile questo viaggio memoriale indietro nel tempo.

Paolo Carboni è anche l'autore di *185 giorni* (2006) mediometraggio che ricostruisce l'inquietante caso giudiziario di Aldo Scardella, un ragazzo cagliaritano accusato ingiustamente di omicidio in seguito a rapina e morto in carcere dopo sei mesi di detenzione. Il suicidio di Scardella nel luglio 1986 aveva sconvolto la comunità cagliaritana poco avvezza a fatti criminosi e messo sotto accusa un sistema di polizia impreparato a gestire l'ondata di criminalità che con un consumo sempre più diffuso di droghe pesanti si stava espandendo in città. Il documentario attraverso immagini televisive di repertorio, articoli di giornale, testimonianze ricostruisce con precisione il clamoroso caso giudiziario affidandosi alla voce di un narratore che guida il racconto anche con la lettura degli atti giudiziari. Nel 2023 Carboni ritorna sul fatto di cronaca portando sullo schermo il cortometraggio *Polvere* che riprende lo stesso tema sotto forma di fiction. La cronaca del caso Scardella viene quindi messa in scena con attori veri e propri sul modello del docudrama.

Conduce invece nella stagione dei gruppi rock, che negli anni Ottanta sono stati protagonisti della scena musicale isolana, il documentario di Davide Catinari *The Missing Boys* (2023). Anche in questo caso testimonianze e immagini di repertorio fanno rivivere con molta efficacia quel periodo straordinario per la sua fertilità musicale che ha accompagnato la cultura giovanile nella transizione del post impegno politico. Il regista, che ha vissuto quella stagione da protagonista in quanto coinvolto in diversi gruppi musicali, costruisce dall'interno un diario generazionale che intorno al fenomeno new wave collega le città dell'isola con i paesi dell'interno.

Da un punto di vista della ricostruzione storica, l'abbondante e ricorrente uso nella maggior parte della produzione documentaria di questi anni di fotografie e filmati d'archivio risemantizzati permette di spostarsi indietro nel tempo

40. Citato in Pinna, *Guardarsi cambiare*, cit., p. 130.

senza ricorrere alle ricostruzioni nella forma della *docufiction*[41]. Ma intorno al *found footage* si sviluppano anche le sperimentazioni linguistiche di opere come *Rondò final* (2021) di Gaetano Crivaro, Margherita Pisano e Felice D'Agostino o di *Remix* (2023), frutto di una residenza artistica promossa dagli stessi autori con la partecipazione di Luca Carboni, Alberto Diana, Riccardo Giacconi, Alessandro Penta, Vittoria Soddu, Carolina Valencia, Arturo Lavorato. Sempre nell'ambito delle residenze artistiche, il progetto Re-framing Home Movies coordinato da Karianne Fiorini e Gianmarco Torri si è sviluppato anche in Sardegna in collaborazione con la Cineteca Sarda, coinvolgendo nell'arco di tre anni, fra il 2017 e il 2019, intorno al *found footage* diversi giovani, fra cui Sara Fgaier, Alberto Diana, Carla Oppo, Vittoria Soddu.

Nel 2017 esce il documentario di Francersca Lixi *L'uomo con la lanterna* in cui la regista ripercorre le tappe della vita di Mario Garau, suo zio, che a metà anni Venti del Novecento si trasferisce in Cina per lavorare alla Italian Bank of China e lì rimane per diversi anni. La storia di questo bizzarro personaggio dalle sfaccettature contradditorie e dal carattere sfuggente ha tratti incredibili e spesso ci si domanda se realmente Garau sia esistito e abbia vissuto le esperienze narrate. Ma il film non è un falso documentario e la storia è vera anche se costruita con una struttura non semplice e lineare che conduce lo spettatore a scoprire dettagli e snodi non esplicitamente dichiarati. Il girato del film è costituito in buona parte da materiale di repertorio – filmini di famiglia e amatoriali, moltissime fotografie, testi scritti – rielaborato con effetti visivi e animazioni che dà il senso di una storia complessa e intrigante.

In *Sa Lota – Orgosolo 1969* (2005) Francesca Zicchedu e Maria Bassu rievocano i fatti di Pratobello quando l'intera popolazione del paese barbaricino si mobilita per impedire la costruzione di un poligono militare nei terreni pubblici tradizionalmente destinati al pascolo. In massa le donne con i bambini, il prete, i giovani, alcuni pastori occupano le terre costringendo il contingente dell'esercito e le forze dell'ordine a ritirarsi. Un esempio di lotta nonviolenta esemplare e unico nella storia della Sardegna che le autrici ricostruiscono con filmati di repertorio, fotografie d'epoca, ritagli di giornale, testimonianze di chi ha vissuto l'esperienza.

Persone

Il racconto del mondo si concretizza spesso intorno alle storie di persone percepite come portatrici di valori da mantenere, modelli da comunicare, ideali da diffondere. Come nota Salvatore Pinna «non si tratta di veri e propri documentari biografici ma di opere svincolate dagli schemi del genere»[42]. Le modalità di sviluppo del film sono variegate, come diversi sono i personaggi oggetto di attenzione sia nella loro funzione pubblica che li rende oggetto di interesse, sia nel modo in cui si raccontano o vengono raccontati dai documentari.

La casistica è articolata e consistente con soggetti che vanno dal mito di Gigi Riva alle personalità dello spettacolo e della letteratura, da figure della politica ai protagonisti della Resistenza.

In *Geppe e gli altri. Storia di vita di un comandante partigiano sardo* (2014), realizzato da un gruppo di studiosi dell'ISSASCO, l'Istituto sardo per la storia dell'antifascismo e della società contemporanea (Giuseppe Caboni, Francesco Capuzzi, Walter Falgio, Laura Stochino e Francesco Bachis, che cura la regia), si

41. Sul ricorso al *found footage* nel documentario sardo rimando al saggio di Diego Cavallotti contenuto in questo stesso volume. Più in generale sul riuso delle immagini nella produzione cinematografica si veda Marco Bertozzi, *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Venezia, Marsilio, 2012.

42. Pinna, *Guardarsi cambiare*, cit., p. 128.

ricostruisce la storia di Nino Garau durante la Resistenza attraverso le sue parole in una lunga intervista che privilegia il racconto rispetto alla cura cinematografica.

Filippo Petrucci nel documentario *Guido Segre, una storia dimenticata* (2024) scava nella memoria degli archivi e dei testimoni per recuperare la storia di un imprenditore che ebbe un ruolo fondamentale durante il Ventennio fascista per la nascita di città di fondazione come Carbonia, venendo emarginato dal regime una volta emanate le leggi razziali antiebraiche in linea con la Germania nazista. L'allontanamento dalla scena pubblica prosegue anche dopo la caduta del fascismo e nelle memorie delle città che Segre ha contribuito a fondare non rimane traccia della sua figura.

Diversi i film dedicati ai protagonisti della letteratura da Grazia Deledda a Sergio Atzeni, passando per Antonio Romagnino e Francesco Masala per arrivare fino al giovane Matteo Porru.

In occasione dei 150 anni dalla nascita di Grazia Deledda il cinema ritorna sulla figura della scrittrice nuorese e in questo periodo sono diversi i titoli a lei dedicati. In particolare, l'ISRE produce il documentario *Grazia Deledda, la rivoluzionaria* (2021) di Cecilia Mangini e Paolo Pisanelli in cui si ripercorre la vita di Deledda cercando di cogliere il carattere rivoluzionario della scrittrice capace di imporre la propria creatività in un mondo dominato dalle convenzioni di una cultura maschilista dove le donne avevano pochi spazi di libertà. Sempre nel 2021, frutto di un percorso di ricerca, esce il mediometraggio *Cercando Grazia* di Maria Grazia Perria: sullo schermo si alternano i volti di una decina di giovani attrici che durante il casting per la preparazione di un film su Deledda si raccontano intrecciando la loro vita con quella della scrittrice nuorese quando era giovane. Legato a questo lavoro è il lungometraggio di finzione *L'amore e la gloria. La giovane Deledda* (2024) sempre con la regia di Maria Grazia Perria.

Sergio Atzeni, scrittore molto amato e deceduto prematuramente durante un incidente in mare, è protagonista dei documentari di Peter Marcias e di Daniele Atzeni usciti in occasione del ventennale dalla morte. Il lavoro di Marcias, *Sergio Atzeni, scrittore* (2015), usa la forma del docudrama in bianco e nero per delineare la figura di Atzeni affidandosi a un personaggio immaginario che ricorda lo scrittore. Il secondo documentario, *Madre acqua* (2015), segue una struttura più tradizionale e coniuga interviste a testimoni privilegiati con immagini di repertorio tratte da film di famiglia per ricostruire il contesto storico.

Ancora di Peter Marcias è *Antonio Romagnino. Je préfère le brut de la mer* (2004) in cui l'intellettuale cagliaritano si racconta fra le vie della città e nel suo studio per rievocare eventi personali e cittadini come i bombardamenti del '43. Il regista firma anche tre importanti documentari caratterizzati da un certo impegno produttivo e dedicati a tre donne che hanno avuto un peso rilevante nel mondo dello spettacolo e della politica: *Liliana Cavani, una donna nel cinema* (2010), *Tutte le storie di Piera* (2013), *Nilde Iotti, il tempo delle donne* (2020). Sono tre ritratti che hanno avuto notevole riscontro in festival internazionali (*Tutte le storia di Piera* vince fra l'altro il nastro d'argento nel 2014) in cui la personalità delle figure è riscostruita attraverso testimonianze, immagini di repertorio, spezzoni di film ed estratti televisivi. Il terzo documentario si avvale anche di parti recitate interpretate da un'attrice (Paola Cortellesi) che interpreta in alcune scene la giovane Jotti.

Nel 2024 Michele Garau porta sullo schermo l'infanzia e la gioventù del giovane scrittore Matteo Porru con il documentario *Matte*. In poco più di un'ora genitori, nonni, insegnanti, amiche, medici, oltre lo stesso scrittore, raccontano la storia di Matteo costellata da impegnativi problemi di salute. Le parole dei testimoni ricostruiscono l'infanzia segnata da lunghi periodi in ospedale in Italia e Germania, i successi scolastici, le passioni e gli hobby soffermandosi solo sulla componente umana senza toccare la prospettiva professionale e letteraria.

In *La valigia di Tidiane Cuccu* (2008) di Antonio Sanna e Umberto Siotto il protagonista del racconto è Cheickh Tidiane Djagne, un immigrato senegalese che gira nei paesi dell'interno della Sardegna per vendere libri in lingua sarda. La sua è una storia particolare perché segna una strana forma di integrazione sociale derivata dal rapporto di stretta amicizia con un anziano editore e venditore di libri nelle feste e nelle sagre paesane che alla morte gli ha lasciato in "eredità" il suo lavoro. Attraverso le parole dello stesso Tidiane e dei testimoni si ripercorre la storia di Antonio Cuccu ricostruendo l'importanza del suo lavoro per la salvaguardia e lo sviluppo della cultura sarda e parallelamente si segue il rapporto umano creatosi nell'arco di una quindicina d'anni con il "collega" senegalese.

Vinti, ma non convinti. Francesco Masala capotribù nuragico (2017) di Marco Gallus traccia un ritratto di Masala attraverso interviste allo stesso protagonista e a chi lo ha conosciuto e ha lavorato con lui. Intellettuale impegnato, scrittore, poeta, autore di testi teatrali, Masala ha rappresentato una voce critica sulla Sardegna dal secondo dopoguerra agli inizi del nuovo millennio e Gallus la rievoca in un lungometraggio strutturato in capitoli corrispondenti a tappe del pensiero e della vita del protagonista dalla dura esperienza di soldato sul fronte russo, fino ai successi letterari e teatrali per giungere alla riflessione sulla lingua e la società sarde.

Arturo torna dal Brasile (2010) di Marco Antonio Pani racconta la storia di Arturo Usai, medico algherese che alla fine della Seconda Guerra mondiale lascia la Sardegna per emigrare in America latina. Qui non trovando occupazione nella sanità si ricicla in campo cinematografico come operatore e macchinista di cinegiornali e film di finzione per far rientro ad Alghero dopo una quindicina d'anni e intraprendere la professione di odontoiatra. Girato fra Alghero e il Brasile, il film, secondo il modello ricorrente nella maggior parte di questi documentari, si sviluppa attraverso interviste e testimonianze accompagnate da immagini di repertorio e d'ambiente.

Ancora Marco Antonio Pani con *Ignazio. Storia di lotta, di amore e di lavoro* (2022) tratteggia il profilo di Ignazio Delogu con l'obiettivo dichiarato di valorizzarne la figura. Delogu è stato «poeta, traduttore, storico, accademico, ispanista, critico d'arte e cinematografico, curatore, scrittore e giornalista, regista e sceneggiatore, corrispondente, attivista per i diritti umani, politico, amico e studioso di poeti, pittori, intellettuali come Picasso, Rafael Alberti, Pablo Neruda»[43]. Anche in questo caso il racconto si avvale di interviste narrative, immagini di repertorio, stralci dei testi letterari del protagonista, filmati d'animazione.

Il mito di Gigi Riva non poteva non essere oggetto di un documentario e Riccardo Milani lo realizza poco prima di un anno dalla morte del grande calciatore. *Nel nostro cielo un rombo di tuono* (2022) viene presentato al teatro lirico di Cagliari in prima assoluta nel novembre del '22 davanti a una platea di millecinquecento persone alla presenza dello stesso Riva in un evento emozionante. Il documentario di lungometraggio alterna la componente intimista, in cui parlano del protagonista egli stesso e le persone a lui vicine, a quella del personaggio pubblico affidata a immagini di repertorio e testimonianze dal sapore più ufficiale. Emerge così una figura con diverse sfaccettature che però non intaccano l'immagine del mito unificante amato a prescindere dall'estrazione sociale, dall'appartenenza politica, dalla provenienza territoriale. Il documentario è ricco di filmati di repertorio e foto d'epoca e integrato da inserti extradiegetici connotativi sia a livello sonoro che visivo (ad esempio le sfilate dei mamuthones di Mamoiada, la tarantella di Ennio Morricone tratta da *Allonsanfàn*, 1984, dei fratelli Taviani) che enfatizzano la narrazione.

43. Dal DVD del film.

Raccontare il lavoro

Parlare del lavoro in Sardegna significa rapportarsi alla crisi economica che da decenni tocca l'isola. Che si parli di pastorizia o di miniere, di fabbriche o di pesca i problemi dell'occupazione, della mancanza di sviluppo, della fuga all'estero sono là che incombono e il cinema non può che tenerne conto. Daniele Segre aveva toccato questi problemi in un periodo in cui il documentario isolano sembrava non notarli e con *Dinamite (Nuraxi Figus, Italia)* (1994) e *Asuba de su serbatoiu* (2001) li aveva portati sullo schermo del Festival del cinema di Venezia.

Nella nuova stagione la prospettiva è cambiata e i lavori che osservano il mondo del lavoro sono numerosi e con diversi approcci. Un contributo in tal senso è stato dato dal *progetto Il cinema racconta il lavoro* promosso dalla Cineteca Sarda e dall'Agenzia regionale per il lavoro con un modello simile al premio AVISA dell'ISRE: si premiano dei progetti con un finanziamento finalizzato alla realizzazione di un cortometraggio di finzione o documentario. Nelle quattro edizioni del premio sono state prodotte quindici opere di diverso genere. Fra i progetti premiati il già citato *La valigia di Tidiane Cuccu* di Sanna e Siotto, *Zingarò* di Marilisa Piga, Nicoletta Nessler e Nicola Contini, *Circolare notturna* e *Cattedrali di sabbia* di Paolo Carboni, *La mamma è il posto fisso* di Emanuela Cau e Gisella Congia.

Zingarò (2012) racconta un progetto di formazione professionale nel campo della sartoria rivolto a donne delle comunità rom di Carbonia. La macchina da presa segue alcune fasi del progetto, dalle attività d'aula fino alla sfilata finale in cui sono presentati gli abiti realizzati durante il corso, riflettendo sull'impatto che un progetto come questo può avere nella vita delle comunità nomadi e sulle possibili forme di integrazione nella società. *La mamma è il posto fisso* (2014) si sofferma sulla giornata tipo di una mamma attraverso momenti emblematici del suo "lavoro" privo di garanzie sociali, incentivi economici, assicurazioni ma pur sempre necessario per la vita.

Circolare notturna (2007) è un viaggio per le strade di Cagliari e della sua periferia alla scoperta dei lavori della gente della notte. I protagonisti, colti nella loro attività, presentano una condizione professionale precaria, l'unica che sono stati in grado di trovare per produrre un reddito. *Cattedrali di sabbia* (2010) è un viaggio disincantato e amaro lungo la Sardegna a incontrare persone vittime del sogno illusorio dell'industrializzazione forzata che ha stravolto l'economia e la vita sociale dell'isola a partire dagli anni Sessanta. Nell'arco di pochi anni ci si è accorti che i grandi investimenti e la costruzione di un'industria nuova in realtà avevano effetti effimeri e chi aveva abbandonato i lavori tradizionali nella pastorizia, nell'agricoltura, nell'artigianato per diventare classe operaia si è dovuto svegliare dal sogno per cercare ciò che aveva abbandonato. Carboni con la sua macchina da presa incontra queste persone nei luoghi della loro vita e raccoglie amare testimonianze segnate da una disillusione non rassegnata.

Sulla crisi industriale si sofferma anche *Senza passare dal via – L'industria nella Sardegna centrale* (2016) di Antonio Sanna e Umberto Siotto. Il documentario ripercorre le tappe della vita del polo industriale di Ottana, nel centro della Sardegna, in cui l'industria petrolchimica si è insediata a fine anni Sessanta come intervento risolutivo di un disagio sociale segnato da mancanza di lavoro e criminalità. Anche in questo caso il carattere effimero dell'intervento si manifesta nell'arco di pochi anni e l'attività industriale è destinata alla inesorabile chiusura. Interviste, immagini di repertorio, articoli di giornale segnano la narrazione e accompagnano lo spettatore in un percorso che parte dalle originali istanze di crescita del territorio per arrivare fino agli anni recenti. Sullo stesso tema Antonio Sanna ritorna nel 2022 con *Dopo il futuro* in cui si sofferma sulle prospettive del territorio dopo la chiusura definitiva del polo industriale nel 2017.

In *Lost Citizens* (2014), Carla e Sebastiana Etzo spostano lo sguardo sulla crisi di un altro polo industriale, quello del Sulcis-Iglesiente dove alla crisi del comparto minerario si è aggiunta quella del polo industriale. Scorci di miniere e fabbriche abbandonate accompagnano le amare testimonianze delle "vittime" di questa crisi cogliendo la componente umana di chi ha perso il posto di lavoro e non ha prospettive per i propri figli. Pur col pessimismo della ragione la mobilitazione politica sembra l'unica strada che rimane per far sentire la propria voce.

E la mobilitazione politica è il filo conduttore del documentario-lezione *Uomini in marcia* (2023) che Peter Marcias realizza con la collaborazione di Gianni Loy. Un secolo di storia delle lotte dei lavoratori dell'isola raccontata dalle parole del giuslavorista Loy che sullo schermo ripercorre le tappe principali del movimento operaio della Sardegna. La voce del giurista è arricchita dalle immagini di repertorio e da due cammei extradiegetici di Ken Loach e Laurent Cantet.

Dalla crisi del polo industriale di Portoscuso prende spunto Marta Anatra per riflettere sul rapporto industrializzazione e ambiente in *Horcos* (2023). La crisi dell'industria, ci dice la regista, non è solo una questione di mancanza di lavoro, è anche smarrimento nel rapporto col proprio mondo, con la natura, con l'ambiente in cui si vive. In questa prospettiva la crisi industriale sembra passare in secondo piano rispetto alla riflessione su modelli e stili di vita. Il film, girato in pellicola offre un'immagine rarefatta dell'ambiente con momenti a tratti antinarrativi in cui la macchina da presa si sofferma a osservare i paesaggi e la natura del luogo che ostinatamente rinasce nonostante i danni ambientali causati dall'industria.

L'impatto dell'industria sull'ambiente è un tema ricorrente nel progetto cinematografico di Massimiliano Mazzotta che oltre alla produzione documentaristica comprende un festival cinematografico e attività formativa nelle scuole. Con *Oil* (primo e secondo tempo, 2009-2011) ci si immerge nella raffineria di petrolio della SARAS a Sarroch, centro abitato a pochi chilometri da Cagliari, per capire l'impatto ambientale di uno degli insediamenti petroliferi più grandi del Mediterraneo. Con gli strumenti del cinema di inchiesta e seguendo quella che Nichols chiama modalità partecipativa, Mazzotta conduce lo spettatore a scoprire cosa c'è intorno alla raffineria e quali danni può causare la sua presenza fino a soffermarsi, nel secondo tempo, sulle implicazioni penali degli incidenti che si verificano in queste realtà industriali.

In *Chemical Bros*. (2022) Mazzotta ritorna sul tema dell'inquinamento ambientale e in particolare sui danni causati dalla fluorite in un viaggio che parte dalle miniere di Silius in Sardegna per toccare il Veneto e la Gran Bretagna.

Il mondo della pastorizia è protagonista di *Capo e croce. Le ragioni dei pastori* (2013) di Marco Antonio Pani e Paolo Carboni, dove per la prima volta la storica categoria professionale della Sardegna è osservata come una vera e propria classe sociale consapevole dei propri diritti[44]. Il film, a partire dalla valorizzazione del ruolo strategico che la pastorizia potrebbe e dovrebbe avere nello sviluppo economico dell'isola, disegna i protagonisti come eroi di una resistenza locale contro lo strapotere delle multinazionali e le angherie di uno stato accentratore che tartassa i cittadini e reprime con la polizia ogni forma di dissenso. Il contrasto irriducibile e inconciliabile con lo Stato centrale marca in modo netto la differenza fra due mondi che "alla lettera" sono quelli dei pastori e delle istituzioni e simbolicamente richiamano la Sardegna e l'Italia. Molto curato nel montaggio il documentario propone in un bianco e nero rarefatto le battaglie del Movimento pastori sardi per lo sviluppo del comparto ovino. Interessante la colonna sonora in cui le voci dei personaggi e i rumori d'ambiente si fondono con musiche dal sapore classico creando un contrappunto di particolare efficacia.

44. Per un'analisi sociologica del film rimando a Marco Pitzalis, *Un'etno-cinematografia politica*, «ANUAC», vol. 4, n° 2, Dicembre 2015, 280-285

Piccola pesca (2004) di Enrico Pitzianti racconta la lotta dei pescatori di Capo Teulada, nella costa sudoccidentale dell'isola, che da diversi anni sono vittime della presenza di uno dei poligoni militari più grandi dell'area mediterranea. Per buona parte dell'anno, infatti, durante le esercitazioni belliche, è vietata l'uscita in mare e, se ciò non bastasse, i continui bombardamenti hanno ridotto drasticamente le risorse ittiche. Ma c'è anche un altro aspetto: l'aumento nella zona di malati di cancro che parrebbe derivare dagli effetti dei proiettili usati nelle esercitazioni. Il film, attraverso interviste ai pescatori e a testimoni privilegiati e con immagini di repertorio, ricostruisce la storia del poligono della NATO dai primi insediamenti, ben accolti dalla comunità perché sembravano offrire risorse a un territorio povero, fino al progressivo assumere dimensioni immense, circa 8.000 ettari, con gli espropri di terreni a mare che ben altre occasioni di sviluppo avrebbero potuto permettere per l'intera zona. Dopo un disagio che negli anni diventa sempre più preoccupante, le marinerie della zona si organizzano e la lotta diventa progressivamente più combattuta con risultati dal forte valore simbolico come il blocco da parte di una flottiglia di barchette di una esercitazione militare internazionale. Il film completa la trilogia sul lavoro che comprende *L'ultima corsa* (2001), sui collegamenti marittimi fra la Sardegna e il continente, e *Un anno sottoterra* (2003) dedicato al mondo delle miniere.

Uno spaccato sul mondo dei pescatori di ricci si trova in *Il clan dei ricciai* (2018) di Pietro Mereu dove ci si immerge in un mondo *border line* alla scoperta di un lavoro estremo privo di garanzie e portato avanti da figure molto spesso ai margini della società. La pesca dei ricci è, infatti, un rifugio per ex detenuti che trovano in questa attività una delle poche occasioni offerte per un lavoro fuori dal crimine. Mereu raccoglie le voci di questi pescatori che raccontano le loro storie coinvolgenti e toccanti accompagnate dalle *Canzoni di malavita* di Joe Perrino.

Vero e(è) falso

Il *found footage*, reale o ricostruito, è in genere alla base del falso documentario, l'esempio più forte della ibridazione dei due generi fondanti il cinema: la finzione e il documentario. Nella produzione isolana tale prodotto è presente nelle due forme che la lingua inglese definisce *mockumentary* e *pseudo-documentary* o *fake documentary*. Nel primo caso – lo dice la parola stessa ottenuta dalla fusione di *mock* (beffa, burla) e *documentary* – ci riferiamo a un film più o meno lungo che usa la forma e lo stile del documentario per costruire un racconto satirico, ironico o comico (uno degli esempi più noti è *Zelig*, 1983, di Woody Allen); nel secondo caso l'uso della forma e lo stile del documentario sono finalizzate al racconto di fatti drammatici, alla ricostruzione di eventi immaginari ma dal sapore reale.

I morti di Alos (2010), di Daniele Atzeni, a partire da riprese d'archivio arricchite con immagini attuali costruisce una storia intorno ad Alos, immaginario paese del centro Sardegna, distrutto in seguito a un avvenimento tragico. La testimonianza dell'unico sopravvissuto, voce narrante che accompagna lo sviluppo del film, ricostruisce la storia del paese fantasma e guida lo spettatore non solo alla riscoperta immaginaria del luogo, ma in un viaggio nell'isola degli anni Cinquanta e Sessanta quando il processo di industrializzazione si diffondeva capillarmente con l'obiettivo di trasformare radicalmente un'economia di tipo rurale. La risemantizzazione delle immagini di repertorio unite alle riprese di luoghi fatiscenti, in particolare il paese abbandonato di Gairo nell'Ogliastra, crea una diegesi del tutto credibile su cui si regge una storia distopica dai toni gotici ma profondamente reale.

Di tutt'altro tenore è *Simone Lecca e il cinema (dell')in-visibile* (2009), *mockumentary* di Piero Tomaselli e Monica Celse (anagramma di Simone Lecca). Il film racconta di Simone Lecca, immaginario regista cinematografico, filosofo e artista figurativo, una delle figure più eccentriche e stravaganti del ventesimo

secolo morto nella pressoché totale indifferenza delle istituzioni e degli organi di stampa. Ed è la fondazione che prende il suo nome a produrre il documentario. Come nota Nichols, l'efficacia narrativa dei *mockumentary* si regge sulla capacità di convincere lo spettatore di star guardando dei veri documentari in quanto essi «adottano le convenzioni del documentario ma sono organizzati, scritti e recitati per creare l'apparenza di un documentario vero lasciando nel contempo dietro di sé alcuni indizi che rivelano che non lo sono»[45]. Ebbene, il film conferma la sua grande efficacia comunicativa con il fatto che diversi soggetti, anche professionisti dell'organizzazione di eventi culturali, non cogliendo gli indizi del falso racconto, si siano interessati del personaggio di cui parla l'opera per dedicargli omaggi e rassegne retrospettive. Il Simone Lecca del titolo è effettivamente un regista di post cinema, ed è egli stesso che interpreta il ruolo del protagonista, ma nella realtà non è quello che viene descritto dalle parole dei numerosi autorevoli testimoni che appaiono sullo schermo prestandosi allo scherzo, da Carlo Lizzani a Enrico Ghezzi passando per Moni Ovadia, Giuliano Montaldo, Gianmarco Tognazzi. E allora, se per i *mockumentary* «una parte del piacere che provocano sta nel modo in cui fanno entrare un pubblico ben informato nella presa in giro: possiamo goderci il film come una parodia e acquisire nuove conoscenze rispetto a consuetudini date per scontate»[46], nel caso del film in questione non tutto il pubblico è stato in grado di cogliere la presa in giro confondendo la storia inventata con una vera.

Anche Marco Antonio Pani sceglie la forma del *mockumentary* per il cortometraggio *Maialetto della Nurra* (2016) dove racconta scorci di vita negli ovili isolani spesso coinvolti, come riportano le recenti cronache dei quotidiani, nella produzione di marijuana. Il tono comico e ironico arricchito da elementi surreali e paradossali permette la trattazione di un tema molto delicato con freschezza e leggerezza.

Epilogo

Una stagione fertile per il documentario, dunque, che ben evidenzia una tendenza molto positiva della produzione cinematografica in Sardegna. Ai titoli di cui si è parlato più sopra vanno aggiunti gli approfondimenti e i focus sviluppati in altri saggi contenuti nel presente volume a cui rimando.

I temi del paesaggio e dell'ambiente, dell'arte, della musica, dell'uso della lingua sarda, degli approcci antropologici sono inquadrati specificamente attraverso sguardi di insieme e le opere di diversi autori.

45. Bill Nichols, *Introduzione al documentario*, cit., p. 27.
46. *Ibid*.

Professionisti e professioniste del documentario in Sardegna[1]

Clementina Casula, Roberta D'Aprile

Abstract

Il saggio esplora da una prospettiva sociologica le relazioni che intercorrono tra il contesto istituzionale e la costruzione di percorsi professionali nel settore della produzione documentaristica in Sardegna. A partire da una ricerca empirica qualitativa, si sofferma su alcune caratteristiche distintive di tali percorsi, dalla formazione all'accesso alla professione, dalle strategie occupazionali all'organizzazione del lavoro, fino al rapporto con le fonti di sostegno alla produzione e alla distribuzione, evidenziando i principali risultati raggiunti e i nodi critici ancora da affrontare dal settore della produzione documentaristica in Sardegna.

The essay explores from a sociological perspective the relationship between the institutional context and the construction of professional paths in the field of documentary production in Sardinia. Drawing on qualitative empirical research, it focuses on some distinctive features of those paths, from training to entry into the labor market, from employment strategies to the organization of work and to the relationship with sources of support to production and distribution, highlighting both the main results achieved and outstanding issues of the sector of documentary film production in Sardinia.

Introduzione. Uno sguardo sociologico alle professioni del documentario

Negli ultimi decenni si è assistito a un rinnovato interesse per il documentario, dalle sue origini fino alle sperimentazioni più recenti, che porta a rivederne il ruolo marginale e riduttivo assegnatogli in quanto "cinema non fiction"[2], per riconfigurarlo come "cinema altro", che si pone «in una sotterranea opposizione alle strutture mentali che connotano quello ufficiale»[3]. Di questa rinnovata concezione del documentario si fa portatrice in Italia una nuova generazione di cineasti, che si impegna a promuoverla attraverso la propria produzione e tramite una serie di iniziative che dagli anni Novanta in poi contribuiscono a legittimarla nel contesto nazionale: studi e ricerche, scavi in archivio, rassegne, dibattiti, corsi di formazione ecc[4].

Anche in Sardegna è possibile rintracciare gli sviluppi di questo nuovo modo di intendere la produzione documentaristica, compito che in questo saggio affronteremo presentando gli esiti di una ricerca empirica che ha adottato una prospettiva sociologica allo studio delle professioni[5], realizzata all'interno del

1. L'articolo è frutto di ricerche e riflessioni comuni delle autrici: per i casi in cui si rendesse necessario, è possibile attribuire a Casula la stesura dei paragrafi 3, 4, 5 e a D'Aprile dei paragrafi 1 e 2.
2. Adriano Aprà, voce *Documentario*, in *Enciclopedia del Cinema Treccani*, vol. II, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2003, pp. 350-370.
3. Marco Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Venezia, Marsilio, 2008, p. 14.
4. *Ivi*, p. 13.
5. Andrew Abbott, *The system of professions. An essay on the division of expert labor*, Chicago,

progetto di ricerca MaDoS (Mappe del Documentario in Sardegna). Il carattere esplorativo della ricerca ha portato a integrare diversi strumenti di rilevazione: trenta interviste in profondità hanno consentito di esplorare i percorsi professionali di chi ha operato prevalentemente o frequentemente in Sardegna realizzandovi documentari[6], mentre l'analisi documentale e diverse interviste e interlocuzioni con esperti informati di ricostruire il contesto all'interno del quale si realizzano tali percorsi.

Nel primo paragrafo offriremo dunque una sommaria ricostruzione del contesto storico-istituzionale in cui si inserisce la fioritura del nuovo documentario in Sardegna, come parte di un più ampio processo di sviluppo di un settore di produzione audiovisivo e cinematografico regionale, contribuendo a definire nuove condizioni di professionalizzazione, in termini di modelli formativi, strutture occupazionali, forme di sovvenzionamento alla produzione cinematografica ecc.[7]. All'interno di tale contesto in mutamento si inseriscono le traiettorie professionali degli intervistati, delle quali evidenzieremo alcuni elementi emersi come distintivi: dalla vocazione all'accesso alla professione, dalle strategie occupazionali all'organizzazione del lavoro, fino al problematico rapporto con le fonti di supporto alla produzione e alla distribuzione. Nelle conclusioni riepilogheremo quelli che ci paiono i principali risultati raggiunti dalla produzione documentaristica in Sardegna e i nodi critici ancora da affrontare per il suo sviluppo nel nuovo millennio.

Il contesto di sviluppo del nuovo documentario in Sardegna

Nella storia della cinematografia italiana il documentario ha a lungo rappresentato «un'attività marginale e marginalizzata»[8], spesso piegata a varie finalità: propaganda di governo, illustrazione didascalica di fenomeni naturali o procedimenti scientifici, promozione di modelli industriali e opere di modernizzazione, strumento per la ricerca antropologica ed etnografica o di promozione turistica. Tali funzioni sono rintracciabili anche nella produzione documentaristica realizzata in Sardegna, a partire dalle pellicole girate dall'Istituto Luce durante gli anni del regime fascista[9], fino a quelle affidate dalla neonata Regione Autonoma a professionisti prevalentemente continentali, viste le ridotte professionalità locali[10], per promuovere le politiche di modernizzazione avviate dagli anni Cinquanta. Le criticità e i nodi irrisolti di tali politiche, drammaticamente emerse con la ripresa del banditismo alla fine degli anni Sessanta, trovano anch'esse testimonianza in documentari politico-sociali, guidati talvolta da intenti propagandistici antigovernativi.

Dalla fine degli anni Settanta si assiste nell'Isola a un declino della produzione documentaristica, ma anche all'emergere di importanti innovazioni, che preludono alla graduale creazione di una filiera cinematografica in Sardegna. Tra esse è

University of Chicago Press, 1988.

6. Un sentito ringraziamento alle nostre intervistate e intervistati per la generosa disponibilità con la quale hanno partecipato alla ricerca.

7. Vera L. Zolberg, *Constructing a Sociology of Arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 8.

8. Adriano Aprà, *Breve ma veridica storia del documentario. Dal cinema del reale alla nonfiction*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2017, p. 13.

9. Per una rassegna esaustiva della produzione cinematografica in Sardegna si rimanda a Gianni Olla, *Dai Lumière a Sonetàula. 109 anni di film, documentari, fiction e inchieste televisive sulla Sardegna*, Cagliari, CUEC, 2008.

10. Tra le eccezioni, Olla ricorda Fiorenzo Serra, Enrico Costa e Antonio Cara come documentaristi sardi con una filmografia significativa (Gianni Olla, *Ivi*, p. 76). Alle attività istituzionali e professionali si affiancarono sperimentazioni a carattere amatoriale sviluppate negli anni Cinquanta in circoli della borghesia urbana, che diedero vita a cineclub affiliati alla FEDIC (Federazione italiana dei cineclub).

di particolare rilevanza l'attivazione di strutture produttive che offrono inedite opportunità occupazionali a molti giovani sardi[11]: dalla sede regionale della Rai, attiva tra il 1979-1992 a Cagliari; alle nuove radio e televisioni private locali sorte sin dalla metà degli anni Settanta; ai servizi audiovisivi dell'Istituto superiore regionale etnografico (ISRE) dalla metà degli anni Ottanta. A partire dalle istanze di cambiamento legate ai movimenti giovanili, sin dagli anni Sessanta e ancor più nei decenni successivi fioriscono, specie in ambito urbano, associazioni culturali che si dedicano alla programmazione di rassegne e festival e alla distribuzione di prodotti non integrati nel circuito commerciale, creando nuovi luoghi di ritrovo e occasioni di condivisione. Anche le sedi universitarie di Cagliari (dove, seconda in Italia, è istituito sin dagli anni Sessanta un insegnamento di Storia e critica del cinema) e di Sassari diventano punto di riferimento per i giovani appassionati di cinema, definendo un'offerta formativa sempre più ampia che gradualmente si estende ad includere, oltre agli approcci storici e critici, attività laboratoriali dedicate all'alta formazione professionalizzante nel settore audiovisivo, sviluppate anche all'interno dell'Accademia delle belle arti di Sassari e di altri istituti artistici privati. A cominciare dal 1982 l'ISRE avvia a Nuoro una *Rassegna internazionale di cinema etnografico*[12], cui seguiranno nei decenni successivi eventi e rassegne dedicate al documentario, al cortometraggio e al cinema del reale. Nel 1986 la sede cagliaritana della Cineteca Sarda della Società Umanitaria, sin dalla metà degli anni Sessanta attiva nel territorio regionale con iniziative di educazione al cinema, lancia il progetto *La Sardegna nello schermo*, realizzando un'opera di raccolta e sistematizzazione della «memoria cinematografica e audiovisiva della Sardegna»[13], che prosegue ancora oggi. Come a livello nazionale e globale, anche nell'Isola si avvertono gli effetti di "democratizzazione" dati dal passaggio della produzione cinematografica in pellicola a quella su nastro videomagnetico, che riduce notevolmente costi e difficoltà tecniche della produzione. Si tratta di un processo ulteriormente rafforzato dal più recente passaggio alla tecnologia digitale, che consente un ampliamento delle autoproduzioni a carattere amatoriale e semi-professionale isolane, ma anche la nascita di società di produzione locale di tipo professionale[14].

Questi mutamenti pongono dunque le premesse per l'avvio di una nuova stagione del documentario in Sardegna, che trova un duplice inquadramento territoriale. A livello nazionale, segue i progressivi sviluppi del documentarismo italiano dagli anni Ottanta in poi, dallo spontaneismo iniziale[15] al progressivo recupero di tradizioni culturali radicate[16]. A livello regionale, contribuisce alla "nuova stagione" che dalla fine degli anni Novanta apre la costruzione di una nuova scena

11. Clementina Casula, *La neotelevisione come chance occupazionale: percorsi di professionalizzazione a confronto, tra pubblico e privato*, in Antioco Floris (a cura di), *La cultura audiovisiva in Sardegna all'epoca della neotelevisione*, Milano, Franco Angeli, in corso di stampa.

12. Nel 2006 la Rassegna, a cadenza biennale, assume la denominazione di SIEFF (*Sardinia International Ethnographic Film Festival*) e attiva dei *workshop* tenuti da David e Judith MacDougall riservati ad una selezione di giovani studenti internazionali. Nel 2016 il SIEFF viene sostituito da IsReal (Festival di cinema del reale), a cadenza annuale, dedicato alla diffusione di prodotti cinematografici difficilmente catalogabili sotto l'univoco termine di "documentario", caratterizzati da una ibridazione di tecniche e stili. Nel 2004 l'ISRE istituisce il concorso AVISA (Antropologia Visuale in Sardegna), riservato a registi e/o antropologi nati o residenti in Sardegna, che prevede un finanziamento per la realizzazione di documentari o brevi *fiction* sulla vita sociale e culturale della Sardegna.

13. Antioco Floris, *Introduzione*, in Antioco Floris (a cura di), *Nuovo cinema in Sardegna*, Cagliari, CUEC, 2001, p. 21.

14. Salvatore Pinna, *Guardarsi cambiare. I sardi e la modernità in 60 di cinema documentario*, cit. p. 88.

15. Adriano Aprà, *Breve ma veridica storia del documentario. Dal cinema del reale alla nonfiction*, cit. p. 48.

16. Daniele Dottorini (a cura di), *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, Udine, Forum, 2013, p. 14, citato in Cristina Formenti, Laura Rascaroli, *Introduzione*, in Cristina Formenti, Laura Rascaroli (a cura di), *Il documentario italiano: modelli, poetiche, esiti,* «Schermi», vol. II, n. 4, luglio-dicembre 2018, pp. 8-9.

cinematografica regionale[17]. Non senza un certo ritardo, su diretta sollecitazione degli stessi protagonisti di questa nuova stagione del cinema sardo alle autorità locali, le potenzialità del settore sono riconosciute dalla Regione Autonoma della Sardegna, che nel 2006 promulga una legge per lo sviluppo del cinema nell'Isola, in quanto «rilevante strumento di crescita sociale ed economica»[18].

All'interno di questa fase di transizione verso condizioni istituzionali sempre più favorevoli allo sviluppo di una filiera del cinema in Sardegna si collocano i percorsi dei nostri professionisti e professioniste del documentario, selezionati per rendere conto della varietà dei profili presenti in termini di ruolo ricoperto, generazione, genere, provenienza territoriale[19]. Attraverso interviste in profondità della durata media di un'ora e mezza realizzate in presenza o online tra gennaio e ottobre 2024, hanno ricostruito con le autrici -a partire da una traccia semi-strutturata- le loro traiettorie formative e le loro esperienze lavorative. Previo consenso informato, le interviste sono state registrate, trascritte e analizzate dalle autrici secondo un approccio qualitativo, induttivo e comparato e poi trattate in maniera anonima[20]. Obiettivo dell'analisi è stato quello di rilevare, a partire dalla comparazione delle esperienze individuali degli intervistati nella costruzione della propria carriera nel settore cinematografico e della propria esperienza nella realizzazione di documentari, somiglianze e differenze riferibili a variabili sociali, organizzative o contestuali, e, in particolare, all'operare in Sardegna.

Percorsi inattesi: diventare professionisti del cinema

La provenienza familiare dei professionisti intervistati è varia, ma si colloca prevalentemente nel ceto medio e medio-basso, registrando nelle generazioni più giovani alcune provenienze da classi sociali medio-alte o casi di figli/e d'arte, che segnalano una crescente legittimazione socio-professionale delle

17. Vedi a questo proposito Antioco Floris, Ivan Girina, *La 'nuova stagione' del cinema in Sardegna*, in David Bruni, Antioco Floris, Francesco Pitassio (a cura di), *A scuola di cinema. La formazione nelle professioni dell'audiovisivo*, Udine, Forum, 2012, pp. 257-270; Antioco Floris, *Tre passi nel cinema*, «Lo straniero», n. 74/75, agosto-settembre 2006, pp. 61-79, p. 61.

18. L.R. 20/9/2006 n. 15. Nel 2011 è stata istituita la Fondazione Sardegna Film Commission col fine di «valorizzare il patrimonio artistico e ambientale della regione, sviluppando la filiera audiovisiva con l'alta specializzazione delle risorse professionali e tecniche, creando le condizioni ottimali per attrarre progetti cinematografici e audiovisivi internazionali, promuovendo l'isola nel mondo». Tra le sue funzioni, quella di offrire assistenza, consulenza e servizi alle produzioni interessate a girare nell'Isola, attraverso un supporto di carattere tecnico, logistico, burocratico e nel reperimento di professionalità locali (https://www.sardegnafilmcommission.it/).

19. Sono stati intervistati 15 professionisti e 15 professioniste che hanno contribuito alla realizzazione di documentari girati in Sardegna ricoprendo diversi ruoli professionali: 18 in quanto regista; 2 da sceneggiatore/trice; 6 da direttore/trice fotografia; 3 da operatore/trice di camera; 3 da montatore/trice; 6 da produttore/trice; 1 da assistente di produzione; 1 da fonico (la maggiore numerosità dei ruoli rispetto agli intervistati è data dal fatto che alcuni hanno ricoperto più di un ruolo professionale). Per quanto riguarda la generazione di appartenenza, 4 intervistati appartengono a quella dei *baby boomers* (60-78 anni), 10 alla generazione X (44-60 anni), 13 alla generazione Y o *millennials* (28-43 anni), 3 alla generazione Z, detta anche dei *digitarians* (14-27 anni). Due intervistati non sono nati in Sardegna; venti di loro provengono dal Sud (20), tre di loro, rispettivamente, dal Nord e dall'Est e due dall'Ovest dell'Isola.

20. Per i riferimenti metodologici, vedi Svend Brinkmann, Steinar Kvale, *InterViews. Learning the Craft of Qualitative Research Interviewing*, Los Angeles, SAGE, 2015. L'anonimizzazione delle testimonianze offre vantaggi già sperimentati in precedenti ricerche delle autrici su gruppi professionali delle industrie culturali e creative (vedi, ad esempio, Clementina Casula, *Diventare musicista. Indagine sociologica sui Conservatori di musica in Italia*, Mantova, Universitas Studiorum, 2018; *Local Broadcast Journalists and the Trap of Professional Heterogeneity*, «Professions and Professionalism», vol. 11, n. 1, 2021). Tra questi vantaggi, il riuscire a deviare l'attenzione dalla traiettoria del singolo professionista all'influenza dei fattori sociali e dei contesti organizzativi e istituzionali nella costruzione delle carriere; la possibilità di tutelare la privacy dell'intervistato, consentendogli di far riferimento anche agli elementi più critici, privati o delicati; la riduzione dell'effetto distorsivo di narrazioni rispondenti a *self-branding* promozionale, particolarmente presente nel caso di professioni artistico-creative.

carriere creative. I loro percorsi scolastici non risultano guidati da un progetto professionale, ma piuttosto accompagnati da prime esperienze creative attivate accidentalmente da incontri fortuiti o occasioni estemporanee, associate in maniera più o meno diretta alla carriera successiva: un laboratorio scolastico di scrittura o di teatro; il regalo di una macchina fotografica o di una telecamera; la collaborazione a un giornalino scolastico o universitario; la partecipazione a un gruppo musicale; la realizzazione di video con lo smartphone.

Ancora nelle generazioni più giovani, con qualche eccezione legata alla provenienza familiare (figli/e d'arte o appartenenti a classi medio-alte), la prospettiva di una futura carriera nell'ambito cinematografico o audiovisivo non è inizialmente contemplata tra le possibili occupazioni cui aspirare. In assenza di un chiaro progetto professionale, il passaggio dalla scuola secondaria all'ingresso nel mercato del lavoro cinematografico risulta in genere ritardato, poco lineare e talvolta accidentato. Frequenti sono, per chi si iscrive all'università, le "riconversioni" di percorso, da facoltà a carattere più professionalizzante verso quelle umanistiche, dove nel corso del tempo si amplia l'offerta formativa in ambito artistico e audiovisivo. Chi appartiene alle generazioni più anziane tende a definirsi "autodidatta", in riferimento al fatto che non ha seguito una formazione strutturata e formalmente riconosciuta, ma sviluppato le proprie competenze affiancando professionisti sul campo, secondo un modello assimilabile all'apprendimento artigianale "a bottega". Pochi tra i colleghi coetanei sono emigrati dall'Isola per seguire i corsi di studio allora disponibili (come quelli attivati dal Dams dell'Università di Bologna o dal Centro sperimentale di cinematografia a Roma), un percorso sempre più seguito dalle generazioni successive, a fronte di un graduale ampliamento dell'offerta formativa pubblica e privata per la formazione nel settore audiovisivo, a livello nazionale e internazionale e, più di recente, regionale. L'ampliamento ha compreso anche la definizione di corsi dedicati al documentario, che sembrano rispondere all'esigenza – anche per chi non ha intenzione di dedicarsi esclusivamente a questo genere cinematografico – di coltivare la propria autenticità autoriale per esplorare le differenti possibilità e registri espressivi offerti da una varietà di tecniche e linguaggi del cinema del reale, evitando di conformarsi ai modelli standardizzati prevalenti nell'industria cinematografica comunemente proposti dalle Scuole di cinema.

> Quando mi sono iscritto [alla Scuola di documentario] ho detto: "Io in realtà vorrei fare il regista di finzione, però ho bisogno prima di passare dal documentario" [...], perché comunque sapevo un po' come erano le Scuole di cinema, e sono ancora così [...] che comunque ti portano subito tanto in quella dimensione industriale. [...] Però, di fatto, poi se riduciamo la cosa, il linguaggio è quello, fondamentalmente, quindi, bisogna proprio partire da un approccio più viscerale, più personale.
>
> Non ho mai voluto fare Scuole di cinema, non mi interessava imparare una tecnica né uscire da contesti con un set pre-costituito di immaginari e metodi. Ho preferito restare su competenze ibride, frequentando workshop e corsi di etnografia visuale, antropologia, fotografia e cinema documentario.

L'esperienza della partecipazione a scuole di formazione riconosciute risulta particolarmente utile nel mercato del lavoro artistico, prima ancora che per il titolo di studio rilasciato (il quale contribuisce alla costruzione delle referenze di base ma, diversamente da quanto accade in altri settori professionali, non è indispensabile all'accesso), perché consente di attivare una rete di conoscenze con docenti professionalmente attivi e futuri colleghi, che si rivela fondamentale per inserirsi in un *network* informale di relazioni di lavoro fondate sulla conoscenza reputazionale. Tale risorsa risulta ancora più utile per chi lavora in segmenti di nicchia della produzione cinematografica -come nel caso di chi si dedica prevalentemente o esclusivamente al documentario- e in contesti

periferici, come quello sardo, dove l'accesso ai nodi centrali delle reti risulta più difficoltoso e occasionale.

> Grazie a quel Master [sul documentario all'estero], alla fine ho sviluppato una rete di conoscenze fuori dall'Italia, ma anche in Italia, però arrivandoci diversamente, che è stato comunque fondamentale. [...] Sai, quando dicono che effettivamente queste scuole sono un po' per fare, esattamente per fare l'ascensore, no? È vero, un po' è così.

È molto importante la presenza presso i principali eventi dedicati, in cui fare rete (festival, *workshop*, eventi, mercati del cinema ecc.), conoscere altri registi, produzioni, trovare opportunità. Il cinema, come tutto il campo delle arti, è basato su opportunità spesso derivanti da contatti personali e reti informali. In particolare, il cinema documentario, per me di riferimento, ha una rete molto settoriale e specifica di eventi e attività in Italia, molto poco o meno in Sardegna.

Essere imprenditori di sé stessi: le strategie occupazionali prevalenti

Una volta avviata la carriera nel settore cinematografico, gli intervistati devono spesso fare i conti con lo scetticismo, se non l'opposizione, dei propri genitori rispetto a un'attività non riconosciuta come un vero e proprio lavoro, ma piuttosto vista come un hobby da coltivare a margine di un'occupazione "seria" (da impiegato, ingegnere, medico), che offra garanzie in termini di stabilità occupazionale e riconoscimento sociale. Ciò si riscontra particolarmente nel caso delle generazioni più adulte, mentre in quelle più giovani la reazione si fa più favorevole o di supporto, in quanto i genitori iniziano ad associare i progetti filiali a occupazioni che riescono a identificare, talvolta debolmente (il fotografo delle cerimonie), altre volte più distintamente (soprattutto nel caso di figli/e di professionisti attivi nel settore audiovisivo).

> [Questo percorso] all'inizio, mi è stato molto ostacolato [dai miei]. Mi è stato ostacolato perché non lo consideravano un lavoro [...] "serio".
>
> In famiglia nessuno credeva in quello che stavo facendo, sono diventata quasi megalomane, tipo: "Vi farò vedere a tutti!". Poi, vabbè, non tutti gli anni sono stati buoni, ma devo dire che avevo ragione io.
>
> Il fotografo del paese [...] nel loro immaginario [dei miei genitori] questo era lo sbocco lavorativo, quindi c'è comunque molta fiducia in me, perché non ho avuto bastoni tra le ruote in questo senso.

In risposta alle peculiarità del mercato del lavoro artistico, caratterizzato da alti livelli di disoccupazione, diffuso lavoro precario e sommerso, forte stagionalità, ampi differenziali salariali[21], gli intervistati mettono in atto una serie di strategie occupazionali. In particolare, tendono ad accumulare una serie di incarichi diversi, che consentano loro di ricomporre un salario, senza fare affidamento esclusivo su uno di essi, visti gli alti rischi di insuccesso. La costruzione di una "carriera a portafoglio" (cosiddetta per l'affinità con il meccanismo del portafoglio finanziario[22]) richiede dunque lo sviluppo di capacità auto-imprenditoriali finalizzate ad una gestione oculata di un mix di ruoli con datori di lavoro e

21. Pierre-Michel Menger, *Artistic Labor Markets and Careers,* «Annual Review of Sociology», n. 25, pp. 541-574, 1999.

22. Vedi, a questo proposito: Michael Gold, Janet Fraser, *Managing Self-Management: Successful Transition to Portfolio Careers*, «Work Employment and Society», vol. 16, n. 4, pp. 579-597, 2002; Sonia Bertolini, Valeria Cappellato, *Professionisti creativi: I percorsi di carriera nello spettacolo dal vivo*, in Adriana Luciano, Sonia Bertolini (a cura di), *Incontri dietro le quinte. Imprese e professionisti nel settore dello spettacolo*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 132.

clienti diversificati, che creano flussi di attività caratterizzati da una forte imprevedibilità.

Le strategie di diversificazione occupazionale delle nostre intervistate e intervistati ricomprendono l'autofinanziamento familiare (dato dal supporto economico o domestico e di cura della famiglia di origine, nelle prime fasi, e del partner, più spesso femminile, successivamente) e la conduzione di uno stile di vita relativamente semplice, volto a contenere le uscite a fronte di entrate ancora incerte o instabili e spese impreviste. La diversificazione estensiva, che consiste nella ricerca di occupazione in settori differenti da quello cinematografico o audiovisivo, è più presente o nelle prime fasi della carriera, quando si accettano lavoretti che aiutano a comporre il reddito, o nelle prime generazioni di "pionieri", che operano quando la produzione cinematografica in Sardegna è poco sviluppata, trovando una fonte di reddito fisso in un impiego stabile in altri settori (scuola, enti locali, cooperative culturali), che comunque non risulti troppo impegnativo in termini di orari o carico di lavoro per consentire la conciliazione con la propria attività parallela nel cinema. Man mano che si sviluppa il mercato dell'audiovisivo in Sardegna e crescono le occasioni di lavoro, i professionisti che riescono a rafforzare la propria identità lavorativa tendono ad abbandonare la diversificazione estensiva a favore di quella intensiva, più rischiosa, ma che offre maggiori possibilità di investire nella propria crescita professionale.

> Ho preso coscienza che il tempo che avevo a disposizione per lavori più standard [...] era sempre meno e ho deciso di dedicarmi di più ai miei progetti [nel cinema], pur consapevole che avrei perso stabilità, forse uno stipendio e delle opportunità.

La diversificazione intensiva consente dunque ai professionisti delle nuove generazioni di poter esercitare le proprie attività all'interno del settore audiovisivo, grazie all'aumento della domanda per collaborazioni più remunerative o stabili (dalle pubblicità all'insegnamento), che sostengono progetti più significativi, ma più rischiosi o poco redditizi. Per riuscire ad attivare queste collaborazioni devono tuttavia investire del tempo in strategie di "visibilità" all'interno della comunità professionale di riferimento, più in presenza (presentazioni, festival, eventi mondani) ma anche nei social media, dove si promuovono le proprie attività e si mostra di seguire quelle degli altri colleghi. Ciò comporta una faticosa opera di pianificazione del tempo richiesto per conciliare le varie attività necessarie per comporre il proprio reddito. Tra i rischi dell'auto-imprenditorialità vi è infatti quello dell'autosfruttamento, che porta a sacrificare agli impegni lavorativi gli spazi necessari alla cura della propria vita personale e della propria salute (come si evince dalla prima delle citazioni seguenti). Questo rischio risulta particolarmente alto nel caso di professioni vocazionali, rette da una forte motivazione intrinseca, come tipicamente quelle artistiche o quelle legate alla conoscenza[23], nonché in ambiti caratterizzati da un'ampia offerta di lavoro, a fronte di una domanda limitata. Si tratta di condizioni che consentono ai datori di lavoro di sanzionare eventuali occasionali rifiuti non solo a proposte di collaborazione, ma anche ad attività di svago non direttamente legate ad attività lavorative (come raccontato nella seconda citazione).

> Quando hai 18 anni i sogni sono necessari, secondo me. Però poi c'è la realtà con la quale ti scontri quotidianamente. Cercavo sempre, facevo mille collaborazioni per arrivare a uno stipendio: "Però, alla fine – dicevo – ho anche una vita!".

23. Annalisa Murgia, Lara Maestripieri, Emiliana Armano, *The Precariousness of Knowledge Workers: Hybridisation, Self-employment and Subjectification*, «Work Organization, Labour & Globalisation», vol. 10, n.2, pp. 1-8, 2016.

> Lui è uno che ti chiama e ti dice: "Ci vediamo fra un'ora per pranzare?" [e io:] "Non ce la faccio, perché mi devo organizzare". [...] Un giorno alzo la cornetta, lo chiamo e gli dico: "Ma perché hai smesso di chiamarmi? Non eri contento del lavoro?". Perché poi appunto subentra anche l'insicurezza lavorativa, almeno in me [...], ma anche solo per capire come migliorare, cioè, se ho sbagliato qualcosa [...]. E lui mi ha detto: "No, sei molto più brava [di chi ho preso], è solo che con lui ci esco, ci divertiamo e io voglio avere gli amici stretti sul set".

Anche la scelta di sviluppare la propria carriera nel cinema risiedendo in Sardegna può essere letta nei termini di una strategia occupazionale. È indubbio che tale scelta comporti degli svantaggi dovuti all'insularità, legati alla perifericità della sede in cui si opera e ai maggiori costi (intesi in termini di risorse di denaro e di tempo) necessari per l'inserimento e la frequentazione dei principali luoghi della produzione cinematografica, più specifici per un segmento di nicchia come quello documentaristico. Tali svantaggi, tuttavia, appaiono controbilanciati da una serie di benefici che agli occhi degli intervistati rendono la scelta di operare nell'Isola complessivamente più proficua. Vi sono innanzitutto i vantaggi derivanti dalla qualità della vita, legati al clima e al paesaggio, ma anche ai ritmi meno frenetici e stressanti rispetto a quelli di realtà urbane più dinamiche e, specie per chi è nato nell'isola, alle risorse identitarie, affettive ed economiche offerte dalle reti familiari e amicali. Specie per alcuni ruoli professionali (sceneggiatura, montaggio, organizzazione di eventi) l'isolamento risulta una componente del lavoro a prescindere dal luogo nel quale si opera, reso inoltre meno rilevante dagli sviluppi delle tecnologie informatiche e digitali, che facilitano la collaborazione a distanza: in tali casi il tenore di vita superiore cui si ha accesso risiedendo nell'Isola è combinato con occasionali trasferte in luoghi più dinamici, fondamentali per inserirsi all'interno di circuiti produttivi attivi e stimolanti.

> Sono molto legato alla mia famiglia, alla Sardegna, perché mi piace molto come posto in cui vivere, sia perché c'è poca gente, i ritmi sono molto meno frenetici rispetto alle altre città. C'è meno concorrenza. Questo dal punto di vista lavorativo, può essere un contro, perché se hai più concorrenza è più difficile magari emergere, ma allo stesso tempo è stimolante la concorrenza, ti spinge a fare di più. Però se rimani in Sardegna e magari ti specializzi, e fai qualcosa che gli altri non sanno fare, è importante. E infatti [...] io ho sempre lavorato, da questo punto di vista mi ritengo fortunato.

> Sia che lavori per scrivere un progetto, sia che lavori per un festival [...] comunque è un lavoro estremamente solitario, di solito ci sono molti momenti di solitudine, di distanza, e questa è una cosa che un po' soffro, no? [...] Mi chiedo però anche: se io dovessi trasferirmi altrove questa cosa migliorerebbe? Vale la pena? Anche delle questioni molto pratiche: vale la pena dover spendere mille, mille cinquecento euro di affitto a Roma o a Milano?

Con il graduale emergere di una filiera del cinema in Sardegna le reti professionali di un contesto produttivo di nicchia all'interno di un territorio ben circoscritto offrono risorse relazionali e reputazionali vantaggiose, specie per chi riesce a ritagliarsi un profilo o un ruolo distintivo al loro interno. La costruzione collettiva della categoria di "cinema sardo"-supportata dalle istituzioni regionali, dalle rassegne festivaliere, dalle comunità accademiche locali- crea un meccanismo di etichettamento che offre un'identità distintiva a coloro che ne prendono parte, con ricadute positive in termini simbolici (dati dal riconoscimento del proprio status professionale) ed economici (associati alla valorizzazione delle proprie produzioni)[24]. Questi nuovi vantaggi rendono la scelta di operare in Sardegna un'opzione anche per chi proviene da altri territori o chi, pur essendovi nata, aveva già avviato la propria carriera in contesti cosmopoliti.

24. Lucien Karpik, *L'économie de singularités*, Paris, Gallimard, 2007.

> Mi affascina molto l'idea che ogni volta che faccio un film a Cagliari, è pieno di gente [...]. Sento che c'è un grande orgoglio [...]. Non so, non riesco a capire perché: evidentemente mi sentono molto cagliaritano come regista [...] o forse piacciono le cose che faccio, non so. Però sono consapevole che a Roma qualcuno mi conosce, tipo i critici o qualcuno che fa cinema, ma il mio nome non è il nome di un regista conosciuto...

Nonostante tutta la formazione [all'estero], ripeto, tanti anni fuori dall'isola, nel momento in cui mi sono fermata a razionalizzare le opere, i lavori, i progetti, la maggior parte, cioè il 75%, parlavano della Sardegna. E quindi mi sono chiesta: "Ma se continuo ad avere questo desiderio di racconto, pretendere di farlo da lontano non sarà mai efficace come potrebbe esserlo se invece io tornassi almeno per un periodo e cercassi di fare una cosa qua". Quindi ho fatto le valigie e sono tornata.

Libertà progettuale e flessibilità produttiva: l'organizzazione del lavoro documentaristico

Sia il censimento che le analisi qualitative presentate in questo volume danno contezza della grande varietà di scelte autoriali e finalità riscontrabili all'interno della consistente produzione documentaristica realizzata in Sardegna negli ultimi decenni. Tale varietà si evince anche nelle produzioni e collaborazioni dei nostri intervistati, guidate da scelte stilistiche e modelli di organizzazione del lavoro assai diversi, che spaziano da lavori di committenza più o meno predefiniti a iniziative registiche radicalmente indipendenti. La duttilità che consente alla forma documentario di adattarsi a diverse funzioni appare fortemente legata alle sue caratteristiche produttive, spesso delineate in comparazione positiva rispetto al lavoro di *fiction*, evocato come lavoro pianificato e standardizzato della "fabbrica cinematografica". Le poche unità di lavoro coinvolte nelle riprese del documentario consentono di attivare una troupe "leggera"[25], funzionale ad un impatto limitato nella ripresa della realtà osservata e caratterizzata da una forte flessibilità organizzativa, che si traduce per i professionisti nella necessità di essere pronti a svolgere più ruoli, agire in maniera più collaborativa e avere prontezza di riflessi e spirito di adattamento per riuscire a catturare l'imprevisto. L'attivazione delle competenze che consentono di «aspettarsi l'inaspettato»[26] rappresenta una peculiarità del lavoro documentaristico particolarmente apprezzata dagli intervistati, in rapporto all'organizzazione più routinaria e alla dimensione più artificiale del cinema di finzione.

Per quanto riguarda la pianificazione del lavoro, vi è tra i registi chi procede a definire il progetto in maniera radicalmente non strutturata, per evitare di avere preconcetti sul tema o la persona osservati, e chi invece si appoggia alla sceneggiatura per avere una sorta di "partitura" utile a consentire la comprensione della propria visione ad un pubblico non troppo ristretto.

25. La composizione della troupe è variabile, anche a seconda del budget di riferimento: si va dai casi in cui lo stesso regista lavora per proprio conto, svolgendo al contempo tutti i ruoli previsti, dalla produzione fino alla post-produzione, ai casi di troupe più articolate e numerose, dove ciascun ruolo è svolto da un professionista distinto. Il caso più comune è quello di troupe medie, costituite da circa 4-5 persone a ciascuna delle quali sono assegnati, formalmente o informalmente, più ruoli.

26. L'espressione riprende il detto di Eraclito, ma evoca la lezione di David MacDougall -figura di riferimento per le attività di produzione e formazione al cinema del reale realizzate a Nuoro dall'ISRE- il quale parla dell'attivazione, nel cinema di osservazione, di un «processo di scoperta» che prevede desiderio di conoscenza e disponibilità all'imprevisto (David MacDougall, *The art of the observer. A personal view of documentary*, Manchester University Press, 2022, p. 31, citato in Ignazio Figus, *L'ISRE e il cinema del reale*, in Ignazio Figus (a cura di), *La Sardegna nel cinema del reale. Il cinema dell'Istituto Superiore Regionale Etnografico in 40 anni di produzione, formazione e promozione cinematografica*, Nuoro, Edizioni ISRE, 2023, p.28).

Non partivo da un progetto iniziale, da un'idea. Per esempio, incontrandomi con un personaggio come [X], così grande, non volevo partire con un'idea [precostituita]. [...] Quindi volevo prima di tutto conoscerla, parlarci e poi man mano il lavoro svilupparlo, e così è andata [...]. E pian piano avevo un grande puzzle, l'ho tutto ricomposto da pezzi.

Io sono, ecco, molto curiosa, questo senza altro sì. Tengo a freno questa curiosità finché non arriva il momento di avere qualcuno davanti, senza fare domande però introducendo argomenti che possano far venire fuori lì qualcosa. Ecco, per me è molto questo, cioè un modo di esprimersi reciproco...

Di solito ho un'immagine che so sarà l'immagine del film, poi faccio un'intervista o due molto molto lunghe, e da lì è l'intervista che decide il taglio visivo del film e il tempo del montaggio. E poi da lì tolgo ancora di più, però è l'incontro che per me è determinante nel modo in cui poi si crea il film così e in dialogo con l'altro... Sennò sarebbe solo la mia visione imposta su qualunque [soggetto] ...

Diciamo che c'era una traccia, un'idea dell'argomento che si doveva sviluppare, ma la capacità è anche quella di mettere insieme delle persone che avessero poi la capacità di dialogare, di sviluppare dei concetti [...], poi si è andati molto oltre quello che poteva essere un canovaccio ipotizzato...

L'idea nasce da me [...] però mi rendo conto che il mio difetto è che non riesco a stendere esattamente le cose come invece uno sceneggiatore sa fare molto bene, con una partitura che tiene conto dell'idea forte che ci può essere, ma anche del fatto che dobbiamo raccontarla a tutti, non è che bisogna farla vedere a 34 persone. Quindi lui mi aiuta a rendere più leggibile ad un pubblico più vasto quello che io voglio raccontare.

A partire da un terreno comune di rifiuto dei vecchi modelli documentaristici (propagandistici, didascalici, ideologici o mitologici), registi e registe riferiscono degli accorgimenti adottati per avvicinarsi gradualmente e rispettosamente a realtà cui riconoscono complessità e profondità, riducendo per quanto possibile l'impatto della propria presenza o del proprio pensiero nel sollecitare risposte guidate da effetti di desiderabilità sociale, ipersemplificazione o adattamento alle aspettative. Condividono inoltre, coi loro collaboratori e collaboratrici, la consapevolezza dell'impossibilità di uno sguardo neutro e, anzi, rivendicano la necessità di un intervento creativo per restituire le emozioni del reale, così come definite a partire dalla loro soggettività, che attribuisce un nuovo protagonismo alla fase di post-produzione (dal montaggio, all'audio, alla fotografia)[27].

Uno potrebbe dire: "Questa immagine è vera o è post-prodotta?". Cosa significa? Tu non ti devi preoccupare se è vera o è post-prodotta, tu ti devi preoccupare se quello che vedi è reale oppure è finto... neanche finto, ma non corrispondente al rapporto che c'è tra te e quello che vedi [...]. Cioè, si crea una sorta di frattura per cui quello che vedi non corrisponde alla tua percezione del reale. E questo, paradossalmente, avviene quando tu applichi un percorso – uso un termine probabilmente sbagliato – veristico. Cioè, il fatto che tu dici: "Io non altero niente, uso le luci che ci sono, non cambio niente perché non voglio alterare la realtà, la voglio raccontare per così com'è". Ma non ti arriva la realtà per così com'è: cioè, per farla arrivare per come noi la esperiamo quasi sempre bisogna ricostruirla. Se invece la racconti così com'è, quando la riguardi attraverso lo schermo dici: "C'è qualcosa che non riconosco come reale".

Tu un paesaggio, il suono di un paesaggio lo puoi fare in post-produzione, ok? O comunque se hai una bella presa diretta, puoi partire dalla presa diretta e poi eventualmente aggiungere [...]. Quando io ho visto per la prima volta il pre-montato e ho ascoltato il sonoro, ho detto: "Cacchio, se mandiamo una roba del genere la gente si spara!". Perché era un sonoro estremamente

27. Vedi, a questo proposito, Marco Bertozzi, *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell'esperienza del cinema contemporaneo*, Venezia, Marsilio, 2018, pp. 7, 55.

pesante all'ascolto, molto rumoroso, molto *noise*, molto casino, riverbero, cioè... quindi lì tu devi rendere comunque quello che è il sonoro reale fruibile e anche godibile a chi poi vedrà il documentario [...]. [Devi] lavorarlo in modo tale che poi, insomma, il risultato finale [...] [non annulla] l'emozione che il regista vorrebbe in realtà trasmettere.

La rivendicazione dell'intervento creativo registico nel documentario è portata avanti in modo più radicale dai registi e registe delle nuove generazioni, che più spesso abbandonano linearità narrativa e coerenza estetica per ricorrere ad una ibridazione di tecniche e stili, per esempio rifunzionalizzando materiale pre-esistente, sollecitando riflessioni sulla multidimensionalità della realtà e sulla parzialità e incompletezza della pratica interpretativa[28]. Portato alle estreme conseguenze,come nel caso dell'ultima delle seguenti citazioni, tale approccio mette in discussione la stessa distinzione tra documentario e cinema di finzione, alla base della sua definizione convenzionale. Non a caso diversi intervistati preferiscono definire la propria professione ricorrendo a categorie ibride (*filmmaker*, *videomaker*, videoartista) e ai multipli ruoli svolti individualmente (regista e direttore della fotografia, filmmaker e sceneggiatore, sociologa visuale e regista, artista audiovisiva ecc.).

Lavoro esclusivamente nel genere che i francesi chiamano "documentario di creazione", ovvero filmare il reale, dopo averlo esplorato, vissuto, aggiungendo anche elementi autoriali e non la semplice "rappresentazione della realtà". Quindi lavoro anche a prodotti artistici ibridi e a carattere sperimentale con l'uso del montaggio creativo, gli archivi, il sonoro e la pellicola [...] funzionalmente a ciò che sento necessario dire, dopo un tempo molto lungo di ricerca.

Noi la usiamo molto la *fiction* anche nel documentario, nell'ibrido. [...] [In una nostra produzione] la cornice è *fiction*, ma stai andando comunque a esplorare qualcosa di vero...

Adesso che la tendenza che vedo un pochino è che nella *fiction* si cerca quasi di avere il realismo nel documentario e nel documentario si cerca il viaggiare in altri modi, no. C'è fluidità tra i generi, in questo senso...

Tutti progetti che io ho sviluppato, e tutt'ora è così, tengono sempre un piede molto saldo nelle arti visive, perché quella è la mia formazione, la mia tendenza va sempre in quella direzione di aggiungere elementi magari di finzione, o comunque di delineare una narrazione che non vada appunto in maniera cronologica...

Il mio modo di considerare il documentario è cambiato, al punto che per me il documentario è un film di finzione, nel senso che comunque andrebbe tolta la parola reale, realtà, verità, dalla parola documentario, c'è sempre un intervento mio, c'è sempre il mio punto di vista, ci sono sempre delle situazioni contestuali [...], è comunque un dato parziale, è una cosa parziale sulla realtà. È il mio sguardo su quella cosa lì, poi lo guardi tu ed è un'altra cosa.

Finanziamenti e distribuzione: i nodi critici della produzione documentaristica

L'adesione a una concezione del documentario come "cinema altro", definito in opposizione ai meccanismi produttivi che assegnano ai film il valore determinato dal mercato, consente ai registi e alle registe intervistati di svincolarsi da standard espressivi, narrativi e tecnici preconfezionati per sperimentare nuovi format e linguaggi nel dar voce e volto a storie di povertà e marginalità, riportare alla luce tracce di memoria perdute o approfondire temi appiattiti dalla logica

28. Vedi a questo proposito, il contributo di Diego Cavallotti in questo volume.

della notiziabilità. Ciò li pone, per contro, davanti a maggiori difficoltà nel reperimento delle risorse necessarie per le proprie produzioni, tanto da arrivare a sorprenderli quando ciò accade.

> [A]bbiamo vinto questo premio con il documentario su X [...] Noi, come dire, siamo sempre sorprese quando qualcuno ci dà qualche soldo, perché non succede mai...

Sovente si fa ricorso a forme di autofinanziamento e al lavoro volontario offerto da figure professionali o semiprofessionali che condividono il progetto proposto reclutate all'interno di reti informali, secondo un approccio che ricorda i modelli di produzione DIY nell'industria musicale[29]. La difficoltà nel trovare case di produzione interessate a investire nel proprio progetto dal punto di vista culturale e artistico o sociale, vista la bassa attrattività per il mercato di questa tipologia di prodotti porta alcuni di loro a creare, talvolta in collaborazione con colleghi, una propria casa di produzione, che sostenga progetti a carattere più artistico a partire dalla realizzazione di iniziative più remunerative (come quelle legate alla formazione, alla pubblicità, alla comunicazione istituzionale) o di reti di relazioni create all'interno dei circuiti festivalieri.

La scarsità di risorse disponibili per la produzione documentaristica è non solo normalizzata, ma talvolta presentata in termini positivi e associata alla libertà espressiva del documentario. Nel caso di registi appartenenti alle generazioni più anziane (come nella prima citazione), la povertà dei mezzi può essere rivendicata come una sorta di garanzia di autenticità autoriale, legata alla maggiore libertà di potersi esprimere secondo la propria etica ed estetica[30]. Nel caso di registe più giovani (seconda citazione), la maggiore libertà espressiva pare piuttosto riportata alla natura stessa del documentario, culturalmente riconosciuto come terreno fertile per le sperimentazioni, spesso realizzato in economia e dunque soggetto a minori aspettative in termini di qualità della resa tecnica.

> Ecco, spesso i documentari che faccio sono poverissimi, cioè non ho i mezzi che ho quando faccio i film di finzione. Ma questa è una forma di libertà incredibile. La povertà [...] è una grande libertà [...] perché se la gente sa che tu sei povero e che non stai facendo quello per guadagnare dei soldi sulla sua schiena, ma stai facendo un lavoro proprio per.... [Il documentario X] l'ho fatto per me, perché lo consideravo un atto di militanza...

> Per il documentario, abbiamo anche un terreno più fertile, più libero [...], perché puoi farlo anche da solo, perché [...], rispetto a un lavoro di *fiction*, è accettata di più la sperimentazione, è accettata di più la possibile bassa qualità del prodotto. Una serie di premesse per cui, culturalmente, viene accolto in qualsiasi sua forma, e lo rende più libero.

Gli ostacoli aggiuntivi incontrati dal cinema documentario[31], rispetto al cinema di finzione, nel reperimento di risorse finanziarie per la produzione e (come vedremo) per la distribuzione sono riconosciute dal Ministero della cultura, che lo include

29. Nick Crossley, *Doing it with others: The social dynamics of Do-It-Yourself musicking*, «DIY, Alternative Cultures & Society», vol. 1, n. 1, 2023, pp. 79-94.

30. Si tratta di una generazione di professionisti la cui attività all'interno del settore cinematografico è stata spesso sostenuta tramite diversificazione estensiva, ovvero grazie all'occupazione in un altro settore. In loro sembra prevalere una visione romantica della figura dell'artista, per il quale "l'interesse al disinteresse" è prova dell'autenticità del proprio lavoro, non quantificabile in termini monetari, non definibile dalla domanda di mercato e quindi differenziato dai prodotti culturali che seguono apertamente una logica commerciale (Pierre Bourdieu, *Le marché des biens symboliques*, «L'Année sociologique», n.22, 1971, pp. 49-126).

31. La legge che norma il settore in Italia definisce il documentario come l'opera audiovisiva la cui enfasi creativa è posta prioritariamente su avvenimenti, luoghi o attività reali, anche mediante immagini di repertorio, ed in cui gli eventuali elementi inventivi o fantastici sono strumentali alla rappresentazione e documentazione di situazioni e fatti (legge 14 novembre 2016, n. 220 *Disciplina del cinema e dell'audiovisivo*, art. 2, d).

tra le "opere difficili" alle quali dedica una serie di agevolazioni nelle differenti tipologie di sostegno economico e nei requisiti richiesti per l'ammissione ai benefici previsti dalla legge nazionale che disciplina il cinema e l'audiovisivo[32]. È stato tuttavia notato come tali agevolazioni conservino un carattere residuale rispetto alla priorità assegnata al sostegno del cinema "forte", con posizioni già consolidate nel mercato, e non consentano dunque di tutelare e promuovere adeguatamente il cinema "debole" (ancor più se espressione di realtà produttive modeste, come quelle sarde), in genere portatore di istanze culturali e sociali innovative, ma poco apprezzato dal grande pubblico[33].

I bandi emanati dall'Assessorato della pubblica istruzione della Regione Sardegna in attuazione della legge regionale sul cinema non hanno finora dedicato una linea specifica di sostegno ai documentari: nella definizione delle graduatorie per i finanziamenti alla produzione è previsto un sistema di valutazione che attribuisce un peso assai rilevante alla presenza di tematiche relative all'identità regionale e solo in seconda istanza, al valore artistico e tecnico del progetto, con una premialità per i giovani registi. Si tratta di strumenti considerati come fondamentali per il sostegno della produzione cinematografica, anche documentaristica, realizzata in Sardegna, ma non esenti da criticità. Tra queste, la più citata fa riferimento alla discontinuità nell'uscita dei bandi regionali che, sommata all'ampio margine discrezionale lasciato alla commissione giudicatrice, rende poco prevedibili le tempistiche e le modalità di assegnazione di contributi, ostacolando la programmazione di una eventuale combinazione con altre fonti di finanziamento che consentano di rendere più solido il progetto. Un'altra criticità riguarda il fatto che, come spesso nei bandi per iniziative culturali, le spese eleggibili sono esclusivamente legate ai costi vivi, direttamente imputabili alla realizzazione delle attività previste per ciascun progetto, ma non includono se non in minima parte i costi indiretti, come il mantenimento delle strutture, i costi di gestione delle società o delle associazioni, il che rende difficile investire nel loro irrobustimento. Le spese eleggibili, inoltre, per essere rendicontate devono passare attraverso un sistema di controlli rigido e minuzioso, rispondente a un approccio che pregiudizialmente tende a considerare le organizzazioni culturali «come *clientes* cui elargire un'elemosina o, peggio, come furbetti che si appropriano indebitamente di soldi pubblici, anziché insistere sulla qualità del lavoro svolto (di pubblica utilità, non dimentichiamo), si concentra sulla spesa di ogni singolo euro»[34].

> Lì [per quel documentario] ho preso i soldi [dalla Regione]: diciamo che è stato un po' complesso gestire quella parte [...] dopo devi fare i salti mortali, come fanno tutti, per rendicontarli.

Vi è poi la questione del peso assegnato, nella valutazione dei progetti, al parametro della valorizzazione dell'identità regionale, con riferimento al

32. Come per le altre "opere difficili", il limite d'intensità d'aiuto per i documentari è elevato al 100% rispetto al limite standard del 50%. Il bando contributi selettivi per produzione di film, opere tv e opere web prevede inoltre una specifica linea d'intervento per documentari e cortometraggi e la produzione di un'opera documentaria costituisce di per sé un parametro che genera punteggio nei cosiddetti "contributi automatici". Infine, nelle linee relative al tax credit è prevista un'aliquota dedicata per la programmazione in sala di film documentari (Ministero della Cultura, Direzione generale Cinema e audiovisivo, https://cinema.cultura.gov.it/, *Approfondimenti tematici, Focus documentari*, ultima consultazione: 1 novembre 2024).

33. Vedi: Alessandro Zaffanella, *Il sostegno finanziario dello Stato al cinema e la disattesa attuazione della "Costituzione culturale"*, «MediaLaws - Rivista di diritto dei media», 1/2018, p. 28.

34. Francesca Casula, *Uscire dalla riserva indiana di chi legge. Al Sud si legge meno, in Sardegna però...*, «Economia della Cultura», nn. 2-3, 2022, p. 355. Si tratta di un approccio non esclusivamente legato al settore cinematografico, bensì assai diffuso nella gestione delle politiche culturali in Sardegna (vedi anche, in proposito: Marco Zurru, Clementina Casula, Antonello Podda, *Il sistema di produzione artistico e culturale a Cagliari. Dalla prova pandemica agli orizzonti futuri*, Cagliari, Arkadia, 2023).

patrimonio storico-culturale, paesaggistico-ambientale, socio-economico, linguistico-letterario e antropologico della Sardegna. La definizione di un limite editale molto alto per il punteggio attribuibile a questo parametro, ben superiore rispetto a quello previsto per il valore artistico e tecnico dei progetti proposti (nonché per altri fattori rilevanti, come il curriculum degli autori e dei produttori, la validità economico-finanziaria del progetto e del piano di diffusione commerciale, ecc.) incentiva una proposta eccessivamente, e talvolta forzatamente, focalizzata sull'inclusione di elementi che rimandino alla dimensione regionale. In tal modo il meccanismo selettivo, inserito per "proteggere" le produzioni locali, finisce per ghettizzarle, rendendole meno innovative e meno fruibili da un pubblico più ampio e non esclusivamente locale.

Ciò solleva un altro nodo critico, ovvero quello della distribuzione, da tempo rilevato in riferimento alla produzione documentaristica in Sardegna[35] e collegato alla più generale questione della inadeguata rete di distribuzione della produzione cinematografica realizzata nell'Isola. I film selezionati dalla Regione come meritevoli di ricevere un sostegno pubblico (*fiction* e, ancor più, documentari) difficilmente riescono ad ottenere visibilità, se non in rare occasioni festivaliere o rassegne dedicate, il che porta i professionisti del settore a vivere la condizione paradossale di lavorare a prodotti realizzati più per essere prodotti, che per essere fruiti.

> Allora il problema della distribuzione [...] vale per i documentari, per i cortometraggi, ma anche per i lungometraggi. Da noi si producono per produrli, non perché poi generino degli introiti dalla messa in onda su Netflix o dal botteghino del cinema. Tu prendi finanziamenti, una volta che con tutti finanziamenti hai coperto le spese, fai il film. Basta, tutti sono contenti. Poi che il film lo vedano in quattro e non incassi niente fondamentalmente non gliene frega niente a nessuno. E purtroppo è così. [*Porta come esempi alcuni documentari stranieri*, ndr]: queste sono produzioni che hanno un attivo commerciale! [...] Io ho fatto un sacco di cortometraggi che non sono mai stati [proiettati], non ha mai visto nessuno. Presi, realizzati, consegnati alla Regione e messi in un cassetto, buonanotte e arrivederci!

In attesa della predisposizione di soluzioni efficaci a questa importante criticità, già contemplate sia nella legislazione nazionale che in quella regionale del settore[36], le forme più significative di gratificazione per i professionisti rispetto al lavoro realizzato riguardano, da un lato, l'arricchimento in termini di conoscenze ed esperienze intimamente condivise coi protagonisti, dall'altro lato la riconoscenza di questi ultimi nei confronti di chi si è fatto carico di dar voce e visibilità alle loro storie ed esistenze.

> Il documentario io lo apprezzo molto perché mi permette di entrare in contatto con le persone, ma di entrarci intimamente in contatto. [...] Il giornalismo oggi è velocissimo, tu parli di una persona e non l'hai mai vista, scrivi della morte di una persona e tu quella persona non la conosci, sei troppo superficiale. [...] Invece il documentario ti permette di approfondire le vite delle persone.

35. Già oltre vent'anni fa, Salvatore Pinna rilevava il paradosso con il quale si confrontavano i professionisti all'origine dell'espansione della produzione documentaristica in Sardegna: «quello di lavorare per rifornire gli archivi futuri». (Salvatore Pinna, *Scorci di realtà. La produzione documentaristica*, in Antioco Floris, a cura di, *Nuovo cinema in Sardegna*, cit. p. 102).

36. Diversi tipi di sostegno, diretto e indiretto, alla distribuzione di opere cinematografiche prodotte nel territorio regionale e nazionale sono contemplati, rispettivamente, dalla legge regionale e dalla legge nazionale sul cinema. In particolare la seconda, promulgata nel 2016, ha rafforzato i contributi a favore dei festival e delle rassegne di qualità e previsto un Piano nazionale per la digitalizzazione del patrimonio cinematografico e audiovisivo. Al momento in cui scriviamo risulta in fase di realizzazione un progetto per la creazione di un archivio digitale *on demand* dedicato al cinema documentario sardo curato dal collettivo sassarese 4caniperstrada, in collaborazione con Roda Film, su contributi del Ministero della Cultura e fondi Next Generation EU.

I documentari generalmente ti permettono di scoprire, imparare cose nuove che non conosci, e di girare tanto [...], quindi c'è sempre la componente del viaggio, del viaggio inteso proprio anche dal punto di vista letterale [...]. Quindi è un altro tipo di esperienza, che a me ha sempre arricchito di più di quella che è l'esperienza invece di un set di *fiction*.

Quel documentario è servito anche a me, ma ogni lavoro arricchisce tanto. Il montaggio è bello perché vieni a conoscenza di un sacco di cose, di temi, che sembra quasi di girare un po' il mondo stando fermo...

A me piace avere a che fare con le persone reali che vivono contesti ed esperienze, e non con attori che le interpretano. Questo comporta probabilmente un maggiore coinvolgimento emotivo, la difficoltà spesso di entrare nelle vite delle persone, ma credo fortemente nel cinema come strumento di cambiamento sociale e nei miei film [documentari, ndr] c'è sempre anche un intento sociale, ogni opera è stata un pezzo di vita che ho condiviso con le persone [...].

Ogni incontro [...] voleva dire spuntini incredibili con mezzo paese presente, e il grande piacere di quelle persone di ospitarti e di parlare con te...

La cosa che mi ricordo [...], poi ripensandoci mi è sembrata molto bella, è che quando tutto è finito [*parla di una serata di chiusura di un documentario sulle disabilità*, ndr] siamo scese da qualche palchetto che c'era lì, e ci siamo viste venire incontro una fiumana di signore [*le quali avevano partecipato direttamente o coi loro figli alla realizzazione del film*, ndr], soprattutto, ma sai, felici, che ci hanno abbracciato...

Conclusioni. Il cinema documentario in Sardegna, tra traguardi e sfide aperte

L'innovativa stagione di produzione documentaristica sorta in Italia a partire dagli anni Novanta trova una sua fioritura anche in Sardegna, all'interno di un più ampio percorso di sviluppo del settore di produzione audiovisivo e cinematografico, che contribuisce a definire inedite condizioni di professionalizzazione per chi opera nell'Isola. L'analisi delle traiettorie professionali di alcuni tra i protagonisti e le protagoniste di questa stagione ci ha consentito di ricostruire alcune di queste condizioni, date da una graduale espansione delle occasioni di formazione e di collaborazione, che consentono a chi desidera specializzarsi o operare nel settore di farlo senza dover necessariamente emigrare dall'Isola, come in passato. La scelta di operare in Sardegna, al contrario, può configurarsi come una tra le strategie occupazionali adottate dai professionisti del settore cinematografico per ridurre i rischi insiti nelle carriere creative, in quanto sfrutta i vantaggi dell'inserimento in reti professionali esclusive e distintive, che offrono ricadute positive per la professione in termini simbolici ed economici.

Dal punto di vista creativo la produzione dei professionisti attivi in Sardegna mostra di seguire gli sviluppi in atto in ambito nazionale e internazionale, più di recente caratterizzati da una fluidità dei confini definitori dei generi della produzione cinematografica. L'adesione a una concezione del documentario come "cinema altro", definito in opposizione ai meccanismi produttivi che assegnano ai film il valore determinato dal mercato, se da un lato amplia la libertà dei professionisti, dall'altro lato li pone davanti a maggiori difficoltà nel reperimento delle risorse necessarie per realizzare le proprie produzioni. Si tratta di difficoltà riconosciute dalle politiche statali per il settore, che al documentario riservano una serie di agevolazioni all'interno di misure che tuttavia prioritariamente sostengono il cinema più "forte", con posizioni già consolidate nel mercato. Le politiche regionali per il settore, riconosciute come fondamentali per il sostegno alla produzione cinematografica, inclusa quella documentaristica, realizzata in Sardegna mostrano una serie di criticità: dalla discontinuità nell'uscita dei bandi, ad un controllo basato più sulla rendicontazione burocratica delle spese che

sulla valutazione della qualità delle produzioni, fino alla preminenza data alla valorizzazione dell'identità regionale per supportare le produzioni locali, che rischia di renderle stereotipiche o meno fruibili da un pubblico più ampio, anche a fronte dell'annosa questione della problematica distribuzione della produzione cinematografica realizzata nell'Isola. Si tratta di questioni che meriterebbero di essere affrontate in un percorso di riforma delle politiche regionali per il cinema, documentario e non, da inserire all'interno di una visione sistemica e di lungo periodo per il suo sviluppo nel nuovo millennio.

Approfondimenti

La lingua parlata della realtà

Forme e spazi della voce nel cinema documentario in Sardegna

Myriam Mereu

Abstract

Dopo una breve introduzione di carattere teorico e metodologico, il presente saggio si propone di analizzare la componente linguistica e il ruolo della voce nella produzione documentaria in Sardegna tra il 2004 e il 2023. Attraverso una rassegna di alcuni dei titoli più rappresentativi, lo studio mira a individuare le forme linguistiche e gli spazi della voce (in campo, fuori campo, *voice over*) nei documentari sardi contemporanei, prestando attenzione al concetto di *accento* introdotto da Hamid Naficy (2001).

After a brief methodological and theoretical introduction, this paper aims to analyse the functions of the languages and the role played by the voice in the documentaries produced in Sardinia over the past 20 years (2004-2023). Through a significant yet not complete exposition of some of the most remarkable titles, the analysis aims to single out the linguistic features and the spaces occupied by the voice (in, off and over) in the contemporary Sardinian documentaries, with a specific focus on the concept of *accent* developed by Hamid Naficy (2001).

Azione e/è parola

In uno dei saggi raccolti in *Empirismo eretico*, Pier Paolo Pasolini definiva il cinema «la lingua scritta della realtà»: le analogie tra il linguaggio cinematografico e le componenti delle lingue naturali ritornano spesso negli scritti di Pasolini, a riprova della sua costante riflessione sul cinema come «linguaggio dell'azione»[1] e sulla lingua scritto-parlata in quanto manifestazione o rappresentazione «*parallela* alla realtà che esprime»[2]. Diversi anni dopo, Jean-Louis Comolli scrive che «la parola filmata impone la realtà del corpo come qualcosa di irrefutabile»[3]; e ancora, poco più avanti: «la parola filmata è forse il più profondo solco del realismo cinematografico»[4]. La voce, il corpo e la parola formano quindi un «*sincronismo primario* che anticipa il sincronismo della registrazione sonora cinematografica»[5], ed è a partire dalla relazione tra questi elementi di realismo e dagli effetti che la loro interazione produce che mi propongo di studiare la componente linguistica del documentario contemporaneo in Sardegna. Occuparsi dei documentari presuppone lo studio della voce e della lingua parlata, dal momento che la parola e la voce giocano un ruolo fondamentale anche nella composizione del documentario. Nichols intende la voce in diverse accezioni: come parola, come stile e come modo che esplicita il punto di vista del/della documentarista che rappresenta il mondo attraverso una particolare visione: «Il fatto che i documentari non sono una riproduzione della realtà dà loro una voce

1. Pier Paolo Pasolini, *La lingua scritta della realtà*, in *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 2000, p. 205.
2. Ivi, p. 207.
3. Jean-Louis Comolli, *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Donzelli, Roma 2006, p. 146.
4. *Ibid.*
5. *Ibid.*

propria»[6]. Riflettere sullo statuto del documentario e sul suo rapporto col reale ci porta a riflettere sugli usi reali, o realistici, delle voci e delle lingue.

Sono tanti gli studiosi e le studiose che si interrogano sulla lingua filmica[7] e sugli usi della voce nel cinema, principalmente in quello di finzione[8], ma non mancano gli studi sul ruolo e le funzioni della voce nel cinema documentario. Per quel che riguarda l'ambito italiano, la lingua del cinema documentario non ha ricevuto la stessa attenzione riservata al cinema di finzione: lo rileva Fabio Rossi nell'introduzione al volume di Laura Clemenzi sulla lingua dei documentari d'impresa realizzati in Italia nel secondo dopoguerra; un «oggetto sfuggente», lo definisce Rossi[9], ignorato dai linguisti, dai filmologi e dai massmediologi che hanno più spesso e volentieri rivolto lo sguardo e teso l'orecchio al cinema di finzione e ad altre forme di audiovisivo piuttosto che al cinema documentario o al cinema del reale, locuzione che negli ultimi anni si è imposta come forma complementare, non certo sostitutiva, del primo. La lingua non è un elemento preso in considerazione negli studi sul documentario; eppure, la lingua, nelle sue manifestazioni orali, scritte e transmediali, è una delle tante estensioni del linguaggio cinematografico a disposizione di registi e filmmaker, liberi di «muoversi da un formato all'altro, da un codice all'altro»[10] con notevole forza espressiva. E quindi anche la voce e la lingua sono dotate di questa capacità *mediamorfica* che consente loro di abitare vari formati e spazi diegetici contigui, assumendo forme mediali e tecnologiche diverse.

Partire dalla definizione di *documentario*[11] mi permette di aprire la riflessione sulla presenza e sul ruolo della voce e della lingua nel cinema del reale in Sardegna, per cercare di individuarne alcune tendenze[12] sul versante linguistico. I documentari, in virtù della loro capacità «di osservare e selezionare gli avvenimenti della vita 'vera'»[13], offrono la possibilità di «fare opera creativa»[14] e di sperimentare con le forme e i linguaggi. La questione della lingua è centrale per comprendere il documentario sardo contemporaneo e situarlo nel più vasto panorama cinematografico nazionale e internazionale; è un cinema, quello sardo, che si e ci interroga sul presente e sul territorio da una prospettiva interna, soggettiva e quindi non eterodiretta; lo evidenza anche Giordano a proposito del cinema meridiano, «un cinema metalinguistico e metapaesaggistico, messo in pratica da uomini che, almeno parzialmente, vivono quotidianamente i territori e non da maestranze esclusivamente esterne»[15].

6. Bill Nichols, *Introduzione al documentario*,Milano, Il Castoro, 2006, p. 52.
7. Cfr., almeno, Fabio Rossi, *Lingua italiana e cinema*, nuova edizione, Roma, Carocci, 2023.
8. Rimando, in particolare, a Michel Chion, *La voce nel cinema*, Parma, Pratiche, 1991.
9. Fabio Rossi, *Prefazione: il documentario come scuola di lingua*, in Laura Clemenzi, *Il cinema d'impresa. La lingua dei documentari industriali italiani del secondo dopoguerra*, Firenze, Franco Cesati, 2018, p. 11.
10. Dario Cecchi, *Immagini mancanti. L'estetica del documentario nell'epoca dell'intermedialità*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2016, pos. 333 (ed. Kindle).
11. Cfr. Laura Clemenzi, *Il cinema d'impresa*, cit., p. 61 e ss.
12. Secondo Perniola, alcune delle «tendenze più interessanti del cinema documentario nostrano si giocano sul versante della *performance*, del delicato rapporto tra colui che filma e colui che è filmato»: Ivelise Perniola, *Alcune tendenze del cinema documentario in Italia (2000-2015)*, «Cartaditalia», 1(1), 2015, p. 68.
13. John Grierson, *Documentario e realtà*, a cura di Fernaldo Di Giammatteo, «Bianco e Nero», 1950, p. 43.
14. *Ivi*, p. 44.
15. Federico Giordano, *Il mattone sudato. Paesaggio, Mediterraneo, comunità locali dal cinema ai nuovi media*, Reggio Calabria, Città del Sole, 2021, p. 47.

«Si parla, non si è mai parlato così tanto»[16]

L'attenzione dei cineasti e delle cineaste sarde per la realtà e per la contemporaneità è testimoniata da un vivace fermento documentaristico che soprattutto negli ultimi vent'anni, grazie a un rinnovato e più favorevole quadro istituzionale e normativo, ha espresso nuove e interessanti voci. La sezione del volume di Olla[17] dedicata ai documentari prodotti in Sardegna contiene solo una minima parte dei lavori realizzati nel primo quarto del XXI secolo, e si conclude significativamente con la scheda su *Fare cinema in Sardegna*, documentario di Giovanni Columbu del 2007 che ci restituisce le esperienze e le testimonianze di sette cineasti sardi, compreso lo stesso Columbu, che raccontano il loro metodo di lavoro e aneddoti legati alla produzione dei loro film. È a partire da questa data, in concomitanza con l'approvazione della legge regionale sul cinema (2006), che si assiste a un rapido sviluppo della produzione documentaria in Sardegna accanto ai film di finzione, uno sviluppo che sarà anche sostenuto dal rilancio e dalla rivitalizzazione della lingua sarda e delle altre varietà alloglotte presenti sull'isola (tabarchino, algherese, sassarese e gallurese). È in questo periodo, sotto la spinta di una accresciuta consapevolezza di rappresentazione dell'isola, che iniziano a maturare nuove idee e immagini che si discostano dalla narrazione conservatrice e passatista della terra ancestrale, ferma nel tempo e fuori dalla Storia. Sul versante delle tematiche, il quadro è piuttosto variegato, e composito è anche il paesaggio linguistico che i documentaristi e le documentariste ci restituiscono attraverso una narrazione aderente all'attualità e alle problematiche del territorio. Vivace anche la produzione sul versante dell'antropologia visuale e del *recycled cinema*, che si nutre di immagini d'archivio dando loro nuova vita e nuovi significati attraverso il montaggio e l'uso della voce fuori campo[18].

La voce ha da sempre giocato un ruolo centrale nell'architettura del documentario, in quanto componente che guida e istruisce lo spettatore, orienta lo sguardo e il pensiero, assumendo di volta in volta uno stile e un tono diversi. La voce nei primi documentari proveniva da una dimensione superiore, quasi sacrale, poiché imposta da un'istanza narrante onnisciente – non a caso è nota con la denominazione di *voice of God*. Questa modalità espositiva del commento parlato, più «aderente ad un piano oggettivo del discorso»[19], rimane la più in voga nella produzione documentaria almeno fino agli anni Ottanta. Sebbene la *voice over* sia un espediente ancora largamente impiegato dai cineasti e dai filmmaker contemporanei, oggi si adottano soluzioni di parlato differenti a seconda del tipo di documentario e degli obiettivi cui mira. Come osserva Nichols: «il documentario non solo attiva la nostra consapevolezza estetica [...] ma attiva anche la nostra coscienza sociale»[20]; in questa prospettiva di doppia attivazione, etica ed estetica, la voce si inserisce negli interstizi della visione e dell'ascolto, in modo da indirizzare lo sguardo e scandire una precisa temporalità.

Studiare la voce dei documentari nelle sue diverse manifestazioni è utile per comprendere il rapporto che si crea tra parlato, sonoro e immagini; la presenza della voce è sempre un valore aggiunto perché dirige il nostro occhio e ci dice cosa dobbiamo guardare: nel nostro incontro con un testo audiovisivo, scrive Chion, «l'occhio è [...] più abile spazialmente, l'orecchio temporalmente»[21]. Quando il cinema scopre la voce e il parlato, quando le immagini acquistano una

16. Comolli, *Vedere e potere*, cit., p. 150.
17. Gianni Olla, *Dai Lumière a* Sonetàula. *109 anni di film, documentari, fiction e inchieste televisive sulla Sardegna*, Cagliari, CUEC, 2008.
18. Cfr. Marco Bertozzi, *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Venezia, Marsilio, 2012.
19. Alma Mileto, *La voce del reale. Il rapporto voce-immagine nel cinema documentario*, Milano, Meltemi, p. 80.
20. Nichols, *Introduzione al documentario*, cit., p. 77.
21. Ivi, p. 22.

dimensione acustica oltreché visiva, il documentario si dota di uno strumento che «restituisce alla rappresentazione la sua profondità reale»[22]. Questa riconquistata unità di ascolto e visione, resa possibile dalla registrazione e dal montaggio dei suoni in sincronia con le immagini, conferisce all'esperienza di fruizione del documentario una maggiore partecipazione emotiva e anche un maggior coinvolgimento del pubblico.

Nell'impossibilità di trattare singoli casi di studio, in questa sede presenterò una rapida e certamente non esaustiva rassegna dei documentari realizzati in Sardegna dal 2004 al 2023 seguendo le traiettorie della voce e delle lingue impiegate.

Per *forme* e *spazi* della voce intendo le modalità attraverso le quali le voci si manifestano (*voice over*, voce in campo, fuori campo, canto, ecc.) e i luoghi nei quali i documentari sono stati girati, dal momento che la dimensione paesaggistica e territoriale è centrale nella riflessione di registi e filmmaker sardi. Un elemento di particolare rilevanza che attraversa e unisce tutta la produzione documentaria è l'accento: come ben evidenziato da Hamid Naficy[23], l'accento non è un tratto che afferisce solo all'ambito della voce (inflessione, intonazione, pronuncia), ma investe, segnandolo profondamente, anche l'approccio alle tematiche trattate, lo stile adottato, la dimensione del corpo (gesti, movimenti, prossemica) e il rapporto con lo spazio.

Ritrovare la voce

Guardare un documentario è anche un atto di ascolto: si ascoltano i rumori di ambiente, le musiche, ma soprattutto le voci di coloro che parlano. Possono essere testimoni che intervengono su un determinato argomento; può essere una voce narrante, *acusmatica*, che non proviene dallo spazio diegetico, eppure ne è parte integrante sotto forma di matrice linguistica e vocale. Nel suo studio sulla lingua nel cinema documentario contemporaneo, Giacomo Ravesi individua nella lingua il legame più forte e complesso con la tradizione antropologica ed etnografica del documentario italiano del secondo dopoguerra, rappresentato da Cecilia Mangini, Lino Del Fra, Gianfranco Mingozzi e Vittorio De Seta, tra gli altri[24]. I nomi di Vittorio De Seta e di Fiorenzo Serra sono fondamentali per rintracciare gli archetipi formali e linguistici della cinematografia in Sardegna, non solo per quel che riguarda la produzione documentaria; lavori come *Pastori di Orgosolo* (1958), *Un giorno in Barbagia* (1958), *Banditi a Orgosolo* (1961) e *L'ultimo pugno di terra* (1965) sono i principali modelli cui si rifanno i documentaristi sardi contemporanei, da Marco Antonio Pani a Daniele Atzeni, da Andrea Mura a Peter Marcias, e non solo per la pratica del riutilizzo dei materiali d'archivio. *L'ultimo pugno di terra* di Fiorenzo Serra diventa un fondo privilegiato di ricerca e sperimentazione, anche in una chiave reinterpretativa del mondo rappresentato; si pensi all'incipit di *Uno sguardo alla terra* (Peter Marcias, 2018), nel quale la voce narrante del film di Serra è inserita in un nuovo contesto mediale e testimoniale. Nel film di Marcias, sentiamo e vediamo le voci di coloro che hanno ideato il documentario di Serra: Manlio Brigaglia, uno degli autori dei testi del film, racconta che Serra gli diceva di evitare un approccio didascalico, ma di aggiungere altro oltre alle immagini. Parlano Piera Detassis, il regista iraniano Mehrdad Oskouei, José Luis Guerín, Wang Bing, Vincenzo Marra; con le loro parole, risuonano le lingue parlate da ciascuno: l'italiano, il persiano, lo spagnolo, il

22. Mileto, *La voce del reale*, cit., p. 78.

23. Hamid Naficy, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton, Princeton University Press, 2001.

24. Giacomo Ravesi, *Le vite degli altri. Identità e plurilinguismo nel documentario italiano contemporaneo*, *Parole filmate: le lingue nel/del cinema italiano contemporaneo*, a cura di Fabio Rossi e Paolo Minuto, «Quaderni del CSCI», n. 16, 2020, pp. 95-102.

cinese, il francese. La voce è presente in diversi formati e modalità di esecuzione: parlata, recitata, cantata, rimediata attraverso la riproposizione di frammenti del documentario di Serra.

La lingua è veicolo di confronto e legame con il patrimonio iconografico e audiovisivo del passato, sia per quel che riguarda il recupero specifico della lingua sarda in quanto espressione materiale, sia per il rilancio della lingua in una prospettiva di rinnovamento e rivitalizzazione. In Sardegna, i titoli che inaugurano la stagione della dialettalità espressiva e riflessa[25] in ambito documentario sono *Dialoghi trasversali* (1981) e *Visos* (1985) di Giovanni Columbu, realizzati per la sede regionale Rai, e successivamente *Tempus de baristas* di David MacDougall (1993), portatori di una nuova visione e precursori di una maggiore aderenza alla realtà filmata, esibita anche attraverso la lingua. Il titolo in sardo, l'uso quasi esclusivo della lingua sarda (la varietà di Ollolai in *Visos*, quella di Urzulei in *Tempus de baristas*), l'attenzione per il territorio calato in un piano cartesiano di ascisse spaziali e ordinate temporali tangibili, la capacità di ascolto: sono alcuni dei tratti che contraddistinguono i documentari di ultima generazione, non solo in Sardegna.

La voce non è solamente quello che viene raccontato a livello verbale, ma anche il modo in cui il regista si pone rispetto a un determinato problema o a una tematica; pensiamo a un documentario come *Cara a su 'entu* (Andrea Deidda, 2023), incentrato sulle esperienze dei fantini sardi emigrati in Toscana per correre il Palio di Siena. Le testimonianze dei ragazzi si susseguono in campo e fuori campo, in sardo e in italiano, mescolando ricordi al passato e racconti al presente. L'uso dei sottotitoli favorisce la comprensione dei turni di parola in sardo (diverse varietà di sardo, a testimonianza delle tante provenienze dei fantini) e la circolazione del documentario nei circuiti festivalieri; l'uso della lingua sarda permette, inoltre, di conoscere o riscoprire termini e tecnicismi legati alla campagna e alle corse dei cavalli. I documentari di "teste parlanti", come *Cara a su 'entu* e *Bar Seui* (Andrea Deidda, 2019), *Raixe -In viaggio con i tabarchini* (Andrea Mura, 2019) e *Madre acqua. Frammenti di vita di Sergio Atzeni* (Daniele Atzeni, 2015), mostrano una predisposizione all'ascolto oltre che al racconto: non c'è solo la voce delle persone intervistate, ma anche quella del regista di cui intuiamo la presenza e le domande in modalità interattiva e partecipante. «La voce del documentario parla con ogni mezzo disponibile per il regista»[26]. Un esempio di questa multimodalità discorsiva è *Sulla stessa barca* (2017), in cui la regista, Stefania Muresu, sceglie di dare voce ai migranti che si trovano in un centro di accoglienza della Sardegna settentrionale, adottando la metodologia del video partecipativo; i ragazzi sono coinvolti direttamente nel processo produttivo, cosicché le loro voci dal piano delle lingue (inglese, urdu, arabo e mandingo) si proiettano sul piano dell'azione e dello sguardo.

Questioni di accento

> At the same time that accented films emphasize visual fetishes of homeland and the past (landscape, monuments, photographs, souvenirs, letters), as well as visual markers of difference and belonging (posture, look, style of dress and behavior), they equally stress the oral, the vocal, and the musical that is, accents, intonations, voices, music, and songs, which also demarcate individual and collective identities[27].

25. Sui periodi della dialettalità cinematografica in Italia, rimando a Sergio Raffaelli, *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano*, Firenze, Le Lettere, 1992.
26. Nichols, *Introduzione al documentario*, cit., p. 55.
27. Naficy, *An Accented Cinema*, cit., pp. 24-25.

La nozione di *accented cinema* proposta da Naficy è sia multimodale, perché incide il corpo e la voce dei soggetti parlanti, sia trasversale, in quanto permea molteplici dimensioni, dalla struttura narrativa alle pratiche produttive, dal punto di vista alla rappresentazione del paesaggio. In questo paragrafo metterò l'accento sui luoghi e sulle pratiche produttive che prevedono il riutilizzo dei materiali d'archivio con l'obiettivo di riportare in vita le immagini e dotarle di una nuova voce.

Il *placetelling* dell'isola si è manifestato, soprattutto a partire da metà anni Novanta, anche attraverso il racconto del paesaggio urbano: gli autori sardi, infatti, sfruttano le potenzialità espressive e narrative delle città a partire dal ricco repertorio di ricordi che gli eventi storici hanno lasciato impresso nei luoghi e nella memoria collettiva. In anni recenti, la rappresentazione documentaristica delle città sarde è affiancata dalla narrazione dello spazio urbano come espressione di modernità, inclusione e dinamismo, spesso contrapposto ai piccoli centri rurali, considerati custodi di tradizioni e pratiche antiche. Dal racconto breve e episodico, formato cartolina, si passa ai mediometraggi e ai lungometraggi che mostrano la relazione della città con i suoi abitanti e con il territorio circostante, la multiculturalità e la dimensione linguistica calata nel contesto cittadino. Nel cinema sardo contemporaneo, è soprattutto la città di Cagliari a catalizzare l'attenzione di registi e *filmmaker,* tant'è che dai primi anni Duemila i film ambientati nel capoluogo isolano sono notevolmente aumentati rispetto al decennio precedente. Oltre alla quantità dei lavori, colpisce anche il modo in cui la città è raccontata, con lo sguardo rivolto al presente e alle problematiche sociali. Sono messe in luce le dinamiche demografiche e di espansione edilizia, l'incremento della popolazione straniera, le lingue parlate in contesti e situazioni diverse. Le lingue non sono solo quelle locali, come ci mostrano i dialoghi e gli scambi, anche accesi, tra i protagonisti di *Capo e croce. Le ragioni dei pastori* (Marco Antonio Pani e Paolo Carboni, 2013), in parte girato a Cagliari. In *La nostra quarantena*, Peter Marcias dà voce alla protesta dei lavoratori marocchini che per due anni non hanno lasciato il porto di Cagliari; il cagliaritano dei pescivendoli di Sant'Elia si mescola alle canzoni di Franco Becini e alle musiche del Senegal in *Voci sul mare* di Enrico Pau (2008), documentario che fa ampio ricorso ai materiali d'archivio. Iniziamo a scorgere le prime vedute cittadine a colori; i paesi dell'interno ci mostrano i loro problemi e ci permettono di ascoltare le parlate locali. Attraverso una narrazione della Sardegna e dei suoi luoghi sempre più intima e personale, slegata da logiche clientelari o istituzionale, riusciamo finalmente a scorgere la voce dei documentaristi e dei *filmmaker*, cioè di coloro che fanno documentari adottando un punto di vista interno che si esplica in diverse modalità produttive e rappresentative. *Casteddu Sicsti* di Paolo Carboni (2019) è un documentario con una struttura formale e narrativa composita: da una parte, le immagini d'archivio volte a mostrare la Cagliari degli anni *Sicsti* (Sessanta) con una voce narrante in dialetto cagliaritano (e sottotitoli), dall'altra, le "teste parlanti", ossia le voci di coloro che hanno vissuto i profondi cambiamenti degli anni del boom economico, la Cagliari di Gigi Riva, lo scudetto del Settanta, la grande stagione de *is busceris* (i pugili) cagliaritani, gli aneddoti e *is allumìngius* (i nomignoli, soprannomi) più caratteristici. In *Casteddu Sicsti*, della città si esplorano i luoghi più iconici in compagnia di tre personaggi altrettanto rappresentativi della cagliaritanità: Giampaolo Loddo, Piero Marcialis e Nino Nonnis. È quindi un racconto della geografia urbana e della storia di Cagliari attraverso quello che Sergio Atzeni definiva «idioma straordinariamente ricco, adatto all'insulto, all'invettiva, al racconto buffo»[28]; una scelta autoriale e ideologica, quella di Carboni, che denota una precisa volontà di sdoganare la lingua sarda in una prospettiva di rinnovamento e valorizzazione.

28. Gigliola Sulis, *La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità. Intervista a Sergio Atzeni*, «La grotta della vipera», a. XX, nn. 66-67, 1994, p. 37.

Lingue in campo e fuori campo

Dove si colloca la voce nel film? Mary Ann Doane, nel suo studio sulla voce nel cinema, individua tre spazi: lo spazio della diegesi, lo spazio dello schermo e lo spazio della sala, un metaspazio che li tiene uniti, «*as the place where a cinematic discourse unfolds*»[29]. Le voci occupano diversi spazi della diegesi in relazione al soggetto e al contesto dell'enunciazione. Monica Dovarch, in *S'orchestra in limba* (2015), sceglie di intervistare i parlanti all'interno delle loro case, per favorire l'interazione e permettere alle persone di «esprimersi e raccontarsi liberamente»[30]. Quello di Dovarch è il risultato di un lavoro di ricerca durato quattro anni che ha coinvolto 120 persone in 57 paesi della Sardegna, volto a registrare i suoni e la ricchezza lessicale della lingua sarda. Una vera e propria orchestra, dunque, che si compone di voci maschili e femminili, voci giovani e mature, ognuna con la propria peculiare personalità linguistica. In *Climbing the Elixir* (Monica Dovarch, 2019), sempre di impianto etnoantropologico, le testimonianze delle persone anziane di diversi paesi offrono alla regista la possibilità di raccontare il Supramonte di Baunei da sempre considerato un territorio impervio e affascinante; gli aneddoti familiari e personali si intrecciano ai percorsi di due escursionisti lungo i cammini segnati dai caprai. Durante le interviste, le voci delle donne e degli uomini sono sempre in campo e la lingua parlata è il sardo, con alcune incursioni nell'italiano regionale.

Ci sono casi interessanti di voci che si rivelano prima che entri in scena la persona che parla e voci off di cui non conosceremo mai il volto. In quanto manifestazione della voce, anche le lingue possono essere acusmatiche: è il caso, ad esempio, de *L'ombra del fuoco – S'umbra 'e su fogu* di Enrico Pau (2023), documentario che si apre con l'elenco degli animali morti durante l'incendio che ha colpito il Montiferru nel luglio del 2021: «*s'abe* / *alza* / *aranzolu* / *su bellacasu* / *sa mariposa* / *musca* / *musca cantàrida* / *muschitu* / *muschelda* / *tilipilche* / *grìgliu* / *telingone* / *espe*». Il tragico inventario è affidato alla voce di Giuseppe "Bosco" Falchi che nel corso del film è anche testimone e *cantadore a cuncordu*, un genere di canto diffuso in diversi paesi della Sardegna. La sua voce è narrante e cantante, in sardo; assume le sembianze di una pianta di olivo, dell'asina Ginestra e della natura tutta devastata dall'incendio, sempre in sardo. Ma nel documentario di Pau ci sono anche le voci in campo degli uomini che hanno perso tutto nella furia del fuoco, e le loro voci fanno da commento alle immagini di distruzione. Le modalità partecipativa si fonde alla modalità poetica che fa parlare animali e piante, che muove gli uomini a rivolgere preghiere al cielo per chiedere perdono. L'impostazione poetica pervade anche la dimensione linguistica, e il Montiferru da territorio si trasforma in teatro della parola, della speranza e della resistenza.

In *Sùrbiles* di Giovanni Columbu (2017), le testimonianze in lingua sarda delle donne anziane sono intervallate dal *reenactment* delle pratiche per tenere lontane le *sùrbiles*, streghe-vampiro che secondo la credenza popolare si cibavano del sangue di bambini piccoli. Il territorio è esplorato in chiave etno-antropologica con il suo portato di miti, memorie e rituali, e man mano che ci si addentra nel terreno di leggende e paure ancestrali, il documentario assume i toni di una favola horror in cui il paesaggio è sia spazio della narrazione, sia terra di confine tra visibile e invisibile. In questo modo, «la rappresentazione dell'esperienza soggettiva diventa una strategia per risituare la conoscenza antropologica nell'ambito della ricchezza multidimensionale di una società»[31]:

29. Mary Ann Doane, *The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space*, «Yale French Studies», n. 60, *Cinema/Sound* p. 167.

30. Monica Dovarch, *Il racconto della regista*, in *S'orchestra in limba. La serie*, Cagliari, Condaghes, 2018, p. 14.

31. David MacDougall, *Transcultural Cinema*, Princeton, Princeton University Press, 1998, p. 95 (traduzione mia).

le voci delle donne in dialogo con il regista sono il tramite con il passato e con il patrimonio di storie della tradizione orale, ancora molto viva nei piccoli centri.

Il canto e la musica tradizionali, indagati in diversi lavori, si prestano anche alla trattazione di tematiche ambientali e sociali di cogente attualità; questo avviene, ad esempio, in *A bolu* (Davide Melis, 2019), in cui la voce è il principale veicolo di conoscenza e trasmissione delle diverse tipologie di esecuzione canora (*su cantu a cuncordu*, *a tenore*, *a cuntratu*, *a sa sèria*, ecc.), ma è anche strumento che denuncia la grave crisi che ha colpito la piana di Ottana in seguito alla chiusura dello stabilimento. La voce assume varie forme a seconda del contesto: è cantata, parlata, visualizzata per mezzo di sottotitoli che traducono le testimonianze in lingua sarda, l'unica parlata nelle varietà dei paesi interessati dalle riprese del documentario. La dimensione della memoria modella la struttura di diversi documentari sardi, da *Transumanze* (Andrea Mura, 2021) a *Eréntzia* (Giulia Camba, 2022), che attraverso i materiali d'archivio riflette sul lascito dell'artigianato in Sardegna. Sul filo della memoria si muove anche *Fango rosso* (Alberto Diana, 2019), film di denuncia e allo stesso tempo di riappropriazione del paesaggio e dello sguardo che cerca di contenerlo; è anche un racconto del territorio e del rapporto che l'essere umano ha creato con esso, prima attraverso lo sfruttamento delle risorse naturali e minerarie, poi con l'installazione di impianti industriali e petrolchimici che hanno deturpato il territorio in ogni suo aspetto in nome della «colonizzazione industriale»[32]. Il regista è presente con il suo occhio, il suo orecchio e la sua voce, che sentiamo all'inizio e alla fine del film, alla quale si uniscono le voci di due ragazzi che si muovono nel paesaggio seguiti dalla macchina da presa. Tutto il racconto è un'allegoria della riscoperta della terra e dello stupore di farne parte, come se si trattasse di un sogno o di una fantasia. Il discorso sul paesaggio è al centro di alcuni lavori che già dal titolo esplicitano il forte legame con l'elemento ambientale: *Padenti* (Marco Antonio Pani, 2021), è un film sull'ascolto e sull'osservazione del lavoro e dell'ambiente (*su padenti*, il bosco) in cui si svolge l'attività estrattiva degli scorzini di Escalaplano; in *Arbores* (Francesco Bussalai, 2021), si racconta il disboscamento dell'isola per mano dei piemontesi avvenuto nel XIX secolo: attraverso il ricordo delle migliaia di *àrbores* (alberi) tagliati, si fa luce sulle criticità del presente e sulla perdita della memoria storica.

«*Como m'ammentu totu*», recita la voce di Antoni Gairo all'inizio de *I morti di Alos* di Daniele Atzeni (2011), falso documentario strutturato su un doppio livello memoriale: sul piano delle immagini, Atzeni fa ricorso ai documentari di Fiorenzo Serra rielaborati dall'editore Ilisso per la raccolta *La mia terra è un'isola*[33] e ad altri fondi archivistici, tra cui il reportage fotografico realizzato da Josto Manca nel 1977 presso Villa Clara; il piano della parola è invece affidato alla *voice over* di Giovanni Carroni, nella versione in sardo, e di Alessandro Valentini, in quella in italiano, «cui spetta l'arduo compito di contribuire alla messa in scena dell'anacronia, in un display filmico capace di incorniciare sia una nuova temperatura emotiva delle immagini [...] sia una più vasta epopea collettiva»[34]. La voce non è localizzabile: non proviene né dallo spazio né dal tempo della narrazione e neanche dai suoi personaggi, ma è un'entità totalmente slegata da una figura precisa e quindi *disembodied*. La storia raccontata da Atzeni è inventata, ma il suo rapporto con le immagini d'archivio consente «di convocare temporalità multiple»[35], e quindi lavorare tra le maglie del passato per riflettere

32. Alberto Diana, Dichiarazione regista, <https://www.torinofilmfest.org/it/37-torino-film-festival/film/fango-rosso/39870/#dichiarazione-regista> (ultima consultazione: 25 ottobre 2024).

33. *Fiorenzo Serra, La mia terra è un'isola*, Nuoro, Ilisso, 2010.

34. Marco Bertozzi, *Voci d'archivio*, in *Found footage. Il cinema, i media, l'archivio*, a cura di Alberto Brodesco e Maurizio Cau, «Cinema e Storia», n. 12, 2023, pp. 124-125.

35. Ivi, p. 125.

sulla crisi dell'industria petrolchimica in Sardegna tra gli anni Sessanta e Settanta.

«La tecnica del *foundfootage* nasce dall'esigenza contemporanea di ripensare l'archivio come "serbatoio" della storia da cui prelevare immagini al fine di introdurle in un discorso narrativo altro»[36], ed è oggi una delle pratiche più proficue del documentario performativo in Sardegna. In *Inferru* (Daniele Atzeni, 2019), la voce del minatore è una presenza fantasmatica volta a risemantizzare il flusso dei materiali d'archivio fino a dare loro una nuova veste linguistica e narrativa. Immagini, rumori e voci «si collocano a differenti livelli di realtà»[37]: è quello che accade, ad esempio, in *Rondò final* (Gaetano Crivaro, Margherita Pisano e Felice D'Agostino, 2021), in cui il piano dei rumori d'ambiente si amalgama con le voci narranti, creando interessanti stratificazioni audiovisive. La processione di Sant'Efisio è così raccontata su più livelli mediali e temporali: l'impianto visivo si compone di materiali d'archivio, film di famiglia in diversi formati di pellicola (Super8, 8mm e 9.5mm), video realizzati col cellulare, riprese in digitale; il piano sonoro a sua volta si biforca in due piste: il *soundscape* e le voci fuori campo, una maschile e una femminile, che leggono brani tratti da Franz Fanon e Sergio Atzeni.

Rimanendo nell'ambito del *recycled cinema*, *Umbras*, di Fabian Volti (2021) è un documentario che fa ampio uso di materiali d'archivio tratti da *Su coile* di Felice Tiragallo e Salvatore Angius, sapientemente alternati alle riprese effettuate *ex novo* in diverse zone di montagna. Le immagini paiono rievocare i documentari brevi realizzati da Vittorio De Seta alla fine degli anni Cinquanta, *Pastori di Orgosolo* e *Un giorno in Barbagia*; e in effetti il documentario, anche attraverso la narrazione in *voice over* di Luigi Angeli, più che un recupero della memoria storica, rappresenta un tentativo di far dialogare il presente e il passato attraverso rumori d'ambiente, immagini, situazioni di vita quotidiana e ambienti di lavoro in *su cuile*, il pascolo. Due poesie in lingua sarda, *Umbras* e *Lunas bortuladas*, scritte dallo stesso Angeli, sono poste a commento delle immagini, al fine di arricchire la struttura del documentario di ulteriori livelli di significazione simbolica e testuale.

Battute finali

Riflettere sulla componente linguistica del documentario sardo contemporaneo mi ha permesso di indagare le funzioni della voce in relazione alle ambientazioni, alle tematiche trattate e ai soggetti coinvolti. Se nel periodo della eterorappresentazione l'unica modalità impiegata dai registi è stata quella della *voice of God*, a partire dagli anni Novanta si sono sviluppate diverse tipologie di osservazione e racconto che non impongono un unico, monolitico punto di vista, ma consentono molteplici soluzioni narrative e autonarrative; in questo modo, gli autori e le autrici dei documentari hanno maggiore libertà di espressione e riflessione e riescono a penetrare in profondità la realtà rappresentata. L'attenzione nei confronti delle parlate locali, che siano i dialetti della lingua sarda o le varietà alloglotte, si traduce in un rinnovato interesse per i luoghi, la storia e le tradizioni delle singole comunità di cui il documentario attuale indaga anche le problematiche lavorative e sociali, ponendo l'accento sullo sfruttamento delle risorse e sulla tutela del patrimonio ambientale.

Secondo Floris, «l'uso della lingua assume un valore aggiuntivo e caratterizza la preoccupazione identitaria dei cineasti»[38]; il documentario sardo è oggi riconoscibile per un particolare accento che permea l'intera struttura produttiva e le modalità discorsive impiegate da registi e *filmmaker*, riflettendosi in maniera

36. Mileto, *La voce del reale*, cit., p. 169.

37. Michel Chion, *L'audiovisione. Suono e visione al cinema*, Torino, Lindau, 2017, p. 82.

38. Antioco Floris, *Per una storia identitaria del cinema in Sardegna dal secondo dopoguerra a oggi*, in *Creazioni identitarie. Arte, cinema e musica in Sardegna dal secondo dopoguerra a oggi*, a cura di Paolo Dal Molin, Nuoro, Il Maestrale, 2022, pp. 201-202.

tangibile sull'impianto linguistico e verbale. Modalità di discorso che i cineasti e i *filmmaker* hanno innescato anche sul piano linguistico: la voce e la lingua sono infatti due dispositivi fondamentali per lo sviluppo di una poetica autoriale e per stabilire un contatto vivo con la realtà e col territorio. Il cinema documentario, oggi più che in passato, «si offre il lusso di dispiegare le forme della parola, di lasciare che i corpi filmati siano presi nella rete del linguaggio»[39]: se il documentario contemporaneo è una forma di indagine e riflessione sul presente, anche attraverso l'ibridazione dei codici mutuati dal cinema di finzione[40], è innegabile il suo contributo a favore della riscoperta, della rivitalizzazione e della trasmissione delle lingue minorizzate della Sardegna, cui si unisce un'importante opera di propagazione delle stesse al di fuori dei confini isolani. L'aver ritrovato la nostra voce per mezzo del documentario ci permette inoltre di dare visibilità alle altre voci e di costruire un dialogo aperto a molteplici scambi e contaminazioni sul piano linguistico e produttivo.

39. Comolli, *Vedere e potere*, cit.,p. 153.

40. Lungi dal considerarlo una mimesi del reale, per Ivelise Perniola «il cinema documentario è un processo finzionale, al pari di qualsiasi altro» (Perniola, *Alcune tendenze*, cit., p. 70).

Il cinema antropologico in Sardegna

Felice Tiragallo

Abstract

La produzione di cinema antropologico in Sardegna fra il 2004 e il 2024 si può analizzare come afferente a tre diversi livelli: il cinema fatto dagli antropologi nelle sedi universitarie sarde, la produzione realizzata o sostenuta dall'Istituto superiore regionale etnografico della Regione Sardegna e, infine, quella dovuta ad autori e *filmmaker* che, pur senza intenti specifici di ricerca etnografica, hanno conseguito importanti risultati antropologici. Tutti e tre i livelli hanno contribuito a definire efficacemente i mutamenti culturali avvenuti nell'isola nel principio del terzo millennio.

The production of anthropological cinema in Sardinia between 2004 and 2024 can be analysed as belonging to three different levels: the cinema made by anthropologists in Sardinian universities, the production made or supported by the Istituto superiore regionale etnografico of Sardinia and, finally, that due to authors and *filmmakers* who, although without specific ethnographic research intentions, have achieved important anthropological results. All three levels have contributed to effectively defining the cultural changes that have taken place on the island at the beginning of the third millennium.

Introduzione

Definire in cosa consista il campo antropologico nell'insieme di oltre settecento titoli prodotti come documentari in Sardegna dai primi anni Duemila a oggi (vedi il contributo di Lorenzo Sibiriu in questo volume) non è semplice. Molti di questi lavori presentano estese referenze alle tradizioni popolari, alla memoria del mondo rurale o minerario, a circostanze o a eventi storici che si legano da vicino a quello che comunemente è inteso come il campo etnografico o antropologico, senza però essere in modo dichiarato tentativi di scandagliare nel senso della disciplina la realtà dell'isola. Tuttavia, in questo saggio non si seguirà una strada selettiva in senso qualitativo, cioè non si assegneranno patenti o riconoscimenti di maggiore o minore "scientificità" dal punto di vista dell'antropologia professionale. Siamo coscienti che opere come *L'ombra del fuoco* (Enrico Pau, 2023) non sono nate come progetto di ricerca etnografia, ma sulla base un impulso di testimonianza e di solidarietà umana verso le comunità colpite anni fa da un terribile incendio fra Santu Lussurgiu e Cuglieri, esprimono in termini filmici la dimensione della perdita e del lutto ambientale in un modo che rivela grandi implicazioni antropologiche, espresse dal film in modo peculiare.

Quello che segue è dunque un percorso in parte soggettivo e sicuramente non esaustivo su rapporto fra antropologia e cinema documentario così come si è sviluppato in Sardegna nell'ultimo ventennio, dalla prospettiva di una disciplina che ha da tempo, almeno dal 1898 con Alfred Cort Haddon, sviluppato un intimo e fertile dialogo col cinema e con le altre arti visive, dando luogo a un prospettiva, nata come *visual anthropology*[1], che ha generato frutti di conoscenza importanti anche in Italia e nella nostra regione, la Sardegna.

1. Vedi Emilie de Brigard, *The History of Ethnographic Film*, in Paul Hogkins (cfr), *Principles of Visual*

Per mettere ordine a questo itinerario che copre il ventennio 2004-2024, distinguerò la materia in tre parti. Dapprima descriverò come il cinema sia stato utilizzato direttamente in Sardegna dall'antropologia professionale e come chi fa ricerca etnografica in ambito universitario abbia spesso incluso sistematicamente i mezzi filmici nella sua cassetta degli attrezzi. In secondo luogo, analizzerò sinteticamente il percorso produttivo svolto negli stessi anni dall'Istituto superiore regionale etnografico (ISRE) della Regione autonoma della Sardegna, un ente regionale che per statuto svolge fra l'altro anche ricerca etnografica nell'isola e che vanta una considerevole produzione filmica documentaria. In terzo luogo mi occuperò del vasto campo della produzione autoriale che ha rivelato nell'isola la personalità di molti, e spesso giovani, registi che hanno dimostrato un'alta sensibilità antropologica, sia per i temi trattati, sia per importanti novità nell'articolazione del linguaggio filmico e nella prospettiva interpretativa dei fenomeni descritti.

Il cinema antropologico "interno"

Il primo passo è rivolgermi non al cinema antropologico come categoria generale, ma al cinema praticato in Sardegna dalle antropologhe e dagli antropologi. Non si tratta, come già notato, di creare recinti elitari o di assegnare patenti di etnograficità, ma solo di delineare l'utilizzo di mezzi filmici nel lavoro ordinario di campo di tanti ricercatori che, per ragioni professionali, hanno fatto ricorso nel loro lavoro ai mezzi e al linguaggio del cinema.

Nell'università di Cagliari i primi tentativi di uso di mezzi audiovisivi da parte di ricercatori datano da metà degli anni Ottanta con la collaborazione di Felice Tiragallo con Giovanni Dore che studiava allora i processi di produzione del mondo fabbrile nella Trexenta[2], con analoghe ricerche compiute dal primo in collaborazione con Giannetta Murru Corriga sulla panificazione a Fonni[3] e con Maria Gabriella Da Re sulla cultura materiale ad Armungia[4]. Queste ricerche, realizzate con mezzi analogici, furono poi seguite dopo il Duemila, da alcuni progetti in digitale ad ampio respiro sul mondo minerario, in collaborazione con Paola Atzeni[5] e quindi in un progetto sui saperi naturali in Sardegna diretto da Maria Gabriella Da Re che diede luogo a un volume del 2015 da lei curato, *Dialoghi con la natura in Sardegna,* con un allegato audiovisivo rappresentativo di questa modalità di lavoro[6].

Anthropology, Berlin, New York, De Gruyter Mouton, 2003 (ed. or. 1974).

2. Vedi Giovanni Dore, *I luoghi della produzione artigianale*, in Giulio Angioni, Antonello Satta, *L'architettura popolare in Italia. Sardegna*, Bari, Laterza, 1988. Oltre alle immagini che corredano il testo, fu realizzato il film *Fabbri a Collinas* (Felice Tiragallo 1986, super8, 19' 20").

3. *Il pane d'orzo*, 1991, VHS portato a 3/4 U-matic BVU, 46', con Giannetta Murru Corriga e Istituto di discipline socio-antropologiche dell'Università di Cagliari.

4. *Tre caprili. Allevamento e insediamento caprino ad Armungia*, 1993, 3/4 U-matic BVU, 62', con Maria Gabriella Da Re, Istituto di discipline socio-antropologiche dell'Università di Cagliari e Comune di Armungia.

5. *Seguendo le lampade. Tracce visive di vita mineraria*, 2008, con Paola Atzeni e la collaborazione di Andrea Mura, Laboratorio di antropologia visiva del Dipartimento di filosofia e teoria delle scienze umane, Centro italiano della cultura del carbone, 140'. Alla realizzazione di questo progetto audiovisivo si collegano i saggi: Felice Tiragallo, *Tunnels of Voices. Mining Soundscapes and Memories in South Sardinia*, in «Ethnologia Polona» vol. 39. Fasc. 2018 (2019) e Felice Tiragallo, *Paesaggi sensoriali delle miniere. Suoni, voci e memorie alla fine della vita estrattiva nella Sardegna sud-occidentale*, in Filippo M. Zerilli, Antonio Maria Pusceddu, *Patrimoni dell'Antropocene? Etnografie di memorie, conflitti, parodie*, Firenze, Editpress, 2024.

6. Maria Gabriella Da Re (a cura di), *Dialoghi con la natura in Sardegna. Per un'antropologia delle pratiche e dei saperi*, Firenze, Olschki, 2015. I documentari video inclusi nel DVD allegato sono: *Sa sterridura. Logiche matematiche nella tessitura a Isili* di Alberto Caoci e Francesco Piras, 27' 12"; *Cercando il colore. La tintura naturale delle fibre a Isili* di Felice Tiragallo, 17' 59"; *Gesti, discorsi, sonorità. Una ricerca sui campanacci a Isili* di Carlo Maxia, 12'; *Il suono del ferro. Alcune considerazioni sui campanacci in Sardegn*a di Michele Mossa, powerpoint; *I princìpi del formaggio* di Vladimira Desogus, 27' 12".

Ci sono vari punti in comune fra gli artefatti che sono ospitati in questo progetto e che possono valere come tratti ricorrenti di questa specifica produzione documentaria. In primo luogo si tratta di materiali video che sono stati girati per documentare e rendere più agevole la descrizione, l'analisi e l'interpretazione di fenomeni, come dei processi produttivi tradizionali, delle capacità sensoriali connessi a delle tecniche metallurgiche, dei processi di trasformazione di risorse alimentari, al centro da tempo degli interessi antropologici. Si tratta cioè di pratiche culturali in cui la videocamera mira a seguire a replicare da vicino un'abilità nel vedere e nell'osservare che appare insita alla pratica culturale che si sta studiando. In questo caso gli antropologi tentano di replicare con la videocamera uno sguardo interno alla cultura studiata: sono le "cose buone da filmare" secondo David MacDougall[7], quelle che possono essere fissate nell'impronta digitale e posso essere poi viste a più riprese anche senza che il ricercatore arrivi a realizzare un montaggio finale. Vogliamo qui attestare una realtà molto in ombra, ma che non ci sembra corretto lasciare non citata, cioè che nel cinema fatto da antropologi esiste una buona parte di materiali il cui statuto non supera la dimensione del *footage*, materiali che nondimeno possono essere, e sono, abitualmente interpellati e riusati in antropologia per dimostrazioni, per esemplificazioni didattiche o per supporto diretto a testi in cui entrano come fotogrammi estratti. Essi possono essere a volte frammentati in micro-montaggi destinati a supportare o lezioni universitarie o interventi a convegni o seminari. Quando sono montati e danno luogo a delle opere dotate di una precisa autonomia comunicativa, come nel caso dei video dell'allegato in questione, il cinema degli antropologi, così come lo si è praticato nell'ultimo ventennio, sembra aver assimilato alcune delle lezioni del cinema di osservazione. È evidente che l'esempio di *Tempus de baristas* (David MacDougall, 1993) e, in generale, la diffusione degli indirizzi osservazionali abbia aiutato anche queste produzioni accademiche fatte a basso costo, senza mai l'intervento di una vera équipe sul campo, frutto solo della relativa abilità del ricercatore nell'uso della camera fotografica e della videocamera, generando dei film che prediligono la tecnica dello *shadowing*, degli sguardi vicini a quelli dei soggetti del film, ritratti spesso in occupazioni e in attività tecniche, rituali, espressive o sociali che la camera segue senza troppe interferenze. In molti di questi video il momento dell'intervista è presentato in modo separato, mostrando delle teste parlanti su fondo spesso neutro che si rivolgono direttamente al pubblico. La voce-off in funzione esplicativa è raramente utilizzata.

Altro dato rilevante è che questa produzione, nata nelle stanze dell'università di Cagliari, si è avvalsa spesso nelle fasi di post-produzione del supporto di studi professionali esterni che, a partire da materiali girati dai ricercatori, hanno dato un grande aiuto nello sviluppo e nel miglioramento degli artefatti finali. Le fonti finanziarie di questa produzione, che chiameremo "interna" all'antropologia accademica, sono stati i fondi per progetti di ricerca regionali e nazionali e, talvolta, quelli assegnati a livello comunale, per progetti museali etnografici in collaborazione con l'università. In diversi casi, come per chi scrive, il momento della produzione di un documentario è vissuto come uno snodo importante per lo sviluppo complessivo di un discorso di studio e su un singolo problema, come ad esempio, quello della sensorialità e della parola nel mondo minerario, o quello della sensibilità verso i colori naturali nella tessitura a Isili[8].

Dentro il campo della ricerca etnografica accademica è di grande rilevanza il lavoro che da anni le cattedre di etnomusicologia svolgono in campo audiovisivo,

7. Vedi David MacDougall, *Antropologia visuale modi di conoscere*, in David MacDougall, *Cinema transculturale*, Nuoro, ISRE, 2015 (ed. or. 1998).

8. Felice Tiragallo, *Cercare il colore. La tintura naturale delle fibre nella tessitura artigiana sarda in una prospettiva di mutamento culturale*, in Maria Gabriella Da Re (a cura di), *Dialoghi con la natura in Sardegna. Per un'antropologia delle pratiche e dei saperi*, Firenze, Olschki, 2015.

dove il percorso di Marco Lutzu si presenta come assai originale e organicamente inserito in un dibattito internazionale sulle metodologie di studio della performance musicale. Tutto il suo lavoro si collega, tramite l'influenza nel cinema etnografico di uno dei padri dell'etnomusicologia italiana, Diego Carpitella, in una evoluzione coerente e di sorprendenti risultati sul campo analitico ed esplicativo dei fatti musicali, attraverso l'uso di raffinate elaborazioni visive, come la scomposizione dell'immagine, la sovrimpressione della notazione musicale, lo split e l'inquadratura multipla[9]. Qui è come se le antiche e rigide indicazioni della cinematografia scientifica, diffuse in Italia da Virgilio Tosi[10], abbiano trovato uno scioglimento adeguato e convincente all'interno di una modalità espressiva più ariosa e al tempo stesso più puntuale.

All'interno dell'università di Cagliari il Laboratorio di etnografia visiva è nato per sostenere le attività produttive in campo filmico dei ricercatori ad esso affiliati e per gestire un fondo archivistico audiovisivo etnografico con materiali dal 1990 a oggi. Esso ha supportato la produzione di una serie di documentari molto spesso collegati all'adesione dei suoi autori a progetti di ricerca finanziati da fondi regionali o interregionali, come quello sui saperi naturalistici in Sardegna o quello sulla poesia e il canto di improvvisazione in area mediterranea (*IN.CONT.RO, incontri transfrontalieri sull'oralità*) ad opera fra gli altri di chi scrive, di Francesco Bachis e Antonio Maria Pusceddu[11].

A Sassari è stato costituito dal 2015 il Laboratorio di antropologia visuale Fiorenzo Serra della Società umanitaria-cineteca sarda, in collaborazione con il dipartimento di Storia, scienze umane e della formazione dell'Università di Sassari. Fra le sue principali attività c'è l'organizzazione del Fiorenzo Serra Film Festival, che ha cadenza annuale e assegna ogni anno due premi, uno intitolato a Fiorenzo Serra, il principale documentarista etnografico espresso dall'isola fra gli anni Quaranta e Sessanta, e un altro a Antonio Simon Mossa, altra importante figura di cineasta e di intellettuale degli anni del secondo dopoguerra. I titoli selezionati del festival ammontano a tutt'oggi a settecento e sono un patrimonio rilevante di documentarismo filmico a tema antropologico[12].

All'interno e intorno alle università sarde prenderanno avvio una serie di altri percorsi in cui attività filmiche nascono all'interno di progetti di ricerca organici intorno a tematiche antropologiche precise. È il caso di Greca Natasha Meloni, ricercatrice in Antropologia culturale presso l'Università di Vienna, che utilizza le metodologie dell'Antropologia visiva per indagare il tema etnografico del rapporto uomo-natura nel contesto dell'apicoltura in Sardegna, e che è capace

9. Fra la produzione documentaria di Marco Lutzu: *Santeros*, Marco Lutzu, Italia, Università 'Ca' Foscari di Venezia', Dipartimento di filosofia e beni culturali, 67'; *Arrepentina*, Comune di San Nicolò Arcidano, 30' 09", *Tramandare il canto*, Italia, Fondazione Hymnos; serie di 8 cortometraggi girati nei paesi di Aggius, Bortigali, Bosa, Cuglieri, Irgoli, Santu Lussurgiu, Nughedu San Nicolò e Sennariolo, *In viaggio per la musica*, Marco Lutzu e Valentina Manconi, Italia, ISRE, 22'. L'intreccio fra ricerca, attività didattica e produzione documentaria di Lutzu è supportato da una densa produzione saggistica, fra cui: *Audiovisual Media in Public Ethnomusicology and Education. A Sardinian Experience*, МУЗИКОЛОГИЈА / Musicology 33 - 2022.

10. Virgilio Tosi, *Il film uniconcettuale in etnologia*, in «Bollettino dell'Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica», dicembre 1990.

11. Vedi il Progetto Interreg. Marittimo sull'oralità nel Mediterraneo, Duilio Caocci, Ignazio Macchiarella (a cura di), *Progetto Incontro. Materiali di ricerca e di analisi*, Nuoro, ISRE, 2011. All'interno di quel progetto rientra il cortometraggio di Felice Tiragallo, Francesco Bachis e Antonio Maria Pusceddu, *Il potere del canto. Note visive sul Chjama é rispondi*, 2011, Laboratorio di Etnografia Visiva del Dipartimento di Filosofia e Teoria delle Scienze Umane, Università di Cagliari, Progetto IN.CON.TRO, 17'.

12. Il laboratorio gestisce anche un patrimonio di video etnografici prodotti nel periodo dell'analogico, come il fondo Mario Atzori e il fondo Antonio Simon Mossa e un fondo di "Storie di vita", che costituisce la produzione filmica del Laboratorio, in parte della quale vengono ricostruiti momenti importanti del movimento operaio e sindacale del nord Sardegna.

di affrontare filmicamente il confronto fra diverse culture apiarie, investigando in tutta l'Europa[13].

Il cinema etnografico dell'ISRE

All'inizio degli anni Duemila l'ISRE ha ormai consolidato da tempo una sua precisa vocazione all'uso dei metodi audiovisivi nel perseguimento delle attività statutarie, che erano state fissate all'atto della fondazione nella valorizzazione e nella tutela di tutto il patrimonio culturale etnografico, inteso in senso ampio, dell'isola. Il successo dell'esperienza del Festival internazionale del film etnografico a cadenza biennale (1982-2012) e con un impianto monotematico (divenuto SIEFF dal 2006, *Sardinia international ethnographic film festival*, perdendo il carattere monotematico), aveva ormai fatto dell'ente di via Papandrea un riferimento importante dell'etnografia documentaristica mondiale. Inoltre, l'Istituto si era dotato di una struttura interna dedicata alla produzione filmica in grado già dagli anni Novanta di assicurare un flusso produttivo costante di corti, medi e lungometraggi di documentazione di pratiche tecniche e festive tradizionali. L'indirizzo organico in questa direzione era dovuto al direttore generale dell'ente, Paolo Piquereddu, con il lavoro filmico di Ignazio Figus.

Grazie a questo incontro felice di passioni professionali e di competenze la produzione filmica dell'ISRE ha potuto seguire l'evoluzione complessiva degli approcci nella *mainstream visual anthropology*. È passata da film tendenzialmente uniconcettuali su processi produttivi o eventi rituali e cerimoniali a un cinema più attento alle dimensioni sociali, alle implicazioni sensoriali, estetiche ed emotive della realtà locale. Ne sono testimonianza alcuni film nati nel corso dell'ultimo ventennio e figli dell'insegnamento e dell'esperienza dovuta alla produzione, come ente committente e realizzatore di *Tempus de Baristas* di David MacDougall. Questa occasione, in associazione con l'esperienza maturata nell'organizzazione trentennale del festival e, una volta conclusa quell'esperienza, con il festival del cinema del reale, *IsReal*, dal 2015, ha contribuito fortemente al consolidamento nell'ente della figura di un filmmaker pienamente inserito in un approccio moderno al tema dell'etnografia filmica e a costituire un saldo riferimento (importante anche perché istituzionale, al pari delle attività filmiche accademiche) alla realizzazione di una credibile etnografia sull'isola attraverso il cinema[14]. La produzione di Ignazio Figus si dipana spesso mantenendo fede agli interessi per la cultura materiale tradizionale della Sardegna, ma ormai, a partire da *Broccarios* (2008) l'interesse per la ricostruzione dei processi di preparazione della argilla, del loro modellamento e della loro cottura in semplici, ma eleganti manufatti si apre a un interesse sociologico profondo. Al centro del film stanno le figure degli artefici di quella produzione, i loro rapporti pedagogici con i padri e con le generazioni precedenti, il loro modo di intendere l'attività in un senso più moderno consapevole delle dinamiche attuali del mercato e dell'arte ceramica come arte espressiva. Come ha acutamente notato Salvatore Pinna: «I film promossi e prodotti dall'Etnografico possiedono una resa narrativa il cui segreto è antico quanto il cinema. Consiste nell'affidare a persone "autentiche" la trasmissione dei contenuti che si vuol far arrivare allo spettatore»[15]. Questa centralità verso gli attori sociali era stata annunciata in *Toccos e Ripiccos* (2000) e

13. Greca N. Meloni e Max Leimstättner, *The Journey of the Bees - Nomadic Beekeeping in Europe* [titolo originale: *Die Wanderung der Bienen*] 2022, 40'.

14. Per un riferimento generale alla produzione documentaria realizzata all'interno delle strutture dell'ISRE vedi Felice Tiragallo, *Il cinema etnografico dell'ISRE (1985-2017). Alcune note riflessive*, in Ignazio Figus et al. *La Sardegna nel cinema del reale. Il cinema dell'Istituto Superiore Regionale Etnografico in 40 anni di produzione, formazione e promozione cinematografica*, Nuoro, ISRE, 2024. Vedi, nello stesso volume, Ignazio Figus, *L'ISRE e il cinema del reale*.

15. Salvatore Pinna, *Guardarsi cambiare. I sardi e la modernità in 60 anni di cinema documentario*, Cagliari, CUEC, 2010.

in altri momenti del documentarismo di Ignazio Figus, trattato in questo volume in modo specifico nel saggio di Roberta D'Aprile a cui si rimanda.

Oltre alla produzione diretta, l'ISRE ha deciso dal 2004 di bandire un concorso per sostenere le produzioni di film a contenuto etnografico di giovani autori e autrici, AViSA (Antropologia visuale in Sardegna). Grazie a questo spazio produttivo, che costituisce un passo importante nelle politiche di valorizzazione della produzione documentaristica, molte personalità autoriali avranno modo di farsi conoscere e saranno prodotti diversi film di notevole rilevanza antropologica[16].

L'antropologia visuale degli autori

Il terzo livello della nostra esplorazione riguarda i film di rilevanza etnografica realizzati da cineasti che si riconoscono come autori *tout-court*, anche se molti dei loro progetti hanno una stretta attinenza con episodi o con problemi affrontati nell'attuale lavoro antropologico in Sardegna. L'insieme è molto vasto e comprenderebbe a pieno titolo, per esempio, tutti i titoli selezionati all'interno del concorso AViSA, in cui non mancano film che trattano assai utilmente temi di tradizioni popolari (si pensi a *Panas*, 2005, di Marco Antonio Pani) o che colgono con rara efficacia momenti di marginalità sociale, come *Furriadroxius* (2005), di Michele Mossa e Michele Trentini, o che, sempre a opera degli stessi, scandagliano con maestria il tema del canto improvvisato campidanese (*Il canto scaltro,* 2009). Negli esempi che esporrò qui di seguito intendo indicare solo delle linee di tendenza e delle acquisizioni per vari motivi che si intrecciano in profondità con alcune delle tematiche antropologiche correnti.

Il film *Capo e croce* (2012) di Marco Antonio Pani e Paolo Carboni propone ed esplicita la dimensione della specialità umana e territoriale dell'isola facendola coincidere con quella della "classe" pastorale e lo fa in un quadro coerente e dichiarato. A differenza dei pastori di Urzulei di MacDougall, che problematizzano la loro condizione umana e produttiva in riferimento a uno specifico contesto e a un reticolo limitato di rapporti sociali di parentela, di amicizia e di vicinanza, Pani e Carboni nel loro film sulla vita e sulle lotte del Movimento dei pastori sardi si rapportano invece alle "ragioni" dei pastori, e cioè alle motivazioni delle lotte che il movimento porta avanti per la rivalorizzazione del prezzo del latte e per il riconoscimento del valore sociale, culturale e civile della loro attività[17]. Il film sceglie una posizione precisa: quella militante, e non è interessato a indagare su una realtà locale in sé. Esso valuta che un certo gruppo sociale, in una certa circostanza storica e politica, non è riconosciuto a livello di opinione pubblica, non è percepito correttamente come un soggetto politico. E interviene in primo luogo per contribuire a ristabilire questa visibilità non rivelando una realtà nativa, ma un soggetto virtualmente pubblico che aspira a farsi riconoscere come "classe", cioè come una categoria che intende presentarsi come modello sociale: i pastori, i loro sogni, i loro valori, i loro modi di rappresentarsi, il loro concreto mondo materiale a prescindere dalle singole realtà locali da cui provengono, che infatti nel film non sono contemplate. Una scelta di questo tipo richiede allo spettatore la disponibilità a comprendere e condividere i motivi e i modi della contesa, più che a considerare un'area composita di situazioni sociali che costituiscano gli aspetti concomitanti della condizione pastorale presente.

Il progetto di Vincenzo Ligios su Nughedu Santa Vittoria del 2015 permette di riflettere sui confini delle convenzioni narrative dei documentari e di esplorare una strada immersiva che chiede allo spettatore di condividere momenti della vita

16. Vedi Paolo Piquereddu, *L'ISRE e l'antropologia visuale*, in Ignazio Figus et al., *La Sardegna nel cinema del reale. Il cinema dell'Istituto Superiore Regionale Etnografico in 40 anni di produzione, formazione e promozione cinematografica*, Nuoro, ISRE, 2024.

17. Vedi Marco Pitzalis, Filippo Zerilli, *Pastore sardu non t'arrendas como! Il Movimento pastori sardi: alterità, resistenza, complicità*, in «Rassegna Italiana di Sociologia», n. 3/2013.

sociale di un piccolo paese del centro Sardegna, Nughedu Santa Vittoria, ritratto dalla videocamera lungo un anno della sua esistenza. *365 NSV la vita nel cuore della Sardegna* non è un documentario, ma un progetto audiovisivo di sette ore e mezzo montato su un materiale totale di mille ore (esiste comunque un montaggio breve, *Le stagioni di Nughedu*, 2015, di 106 minuti). La finalità complessiva del film è affermare e dimostrare che la fiamma della vita sociale di Nughedu, sia pure gravemente minacciata come in altre centinaia di paesi sardi dallo spettro dello spopolamento, continua e rimane accesa, fra la continuità dei momenti informali e del quotidiano e i picchi nel tempo rappresentati dagli eventi della vita naturale, le nascite, le morti, e gli altri aspetti ciclici, come le feste religiose e le altre ricorrenze che si celebrano spesso in spazi aperti, in presenza di un paesaggio che suggerisce la possibilità di una alta qualità di vita, non disgiunta dalla modernità, dalla possibilità di fruire di servizi, anche sanitari, o di portare i bambini in piscine comunali. Lo stile delle immagini è raffinato e contemplativo, senza voci *over*, in cui emerge a tratti la tendenza a creare più che una partecipazione, una suggestione estetica per il reale di Nughedu, mentre alcuni mondi, come quello femminile rimangono forse più sfocati. Tuttavia *365 NSV* va segnalato come sforzo importante di dare una base visiva e un immaginario di fondo a uno dei temi, come il rischio di collasso demografico, che preoccupano le scienze sociali e le opinioni pubbliche di buona parte d'Europa.

Fra il 2015 e il 2021 Margherita Piras e Gaetano Crivaro coordinano un collettivo di filmmaker intorno a un progetto di raccolta e di reinterpretazione di materiali filmici a passo ridotto e di altri supporti analogici girati intorno alla festa religiosa del primo maggio di Sant'Efisio, a Cagliari. Si tratta di una festa celebrativa dello scioglimento di un voto preso dalla cittadinanza nel 1652 verso il santo per aver debellato la peste. La processione in forma solenne che accompagna il santo a Nora è stata oggetto dal secondo dopoguerra di un accrescimento continuo di partecipazione da parte dei comuni dell'isola, che inviano per il corteo i loro rappresentanti vestiti con abiti tradizionali specifici di gala. La ricchezza e la varietà delle fogge e dei colori è stato da subito un soggetto privilegiato delle migliaia di cineamatori che, nel corso degli anni, hanno documentato le festa per i loro archivi di famiglia. Gli autori, coadiuvati da una Assemblea di montaggio, hanno operato una singolare e molto interessante decostruzione della serialità e della molteplicità "dal basso" dei punti di vista sull'evento, consistente nel «lasciarsi interrogare da questo girato»[18], il cui risultato è il mediometraggio *Rondò final* (2021). L'intento è stato quello di «produrre immagini sacre che proiettano lo sguardo e l'ascolto oltre la realtà costituita storicamente, presentificando allusivamente altri mondi possibili e altri possibili modi di abitarli»[19]. Qui il focus dell'operazione sta, in primo luogo, nella natura partecipativa e collettiva del lavoro di selezione e di montaggio, che porta a un rigetto del film come documento e a una ferma polemica contro «i feticci del documento audiovisivo che nutrono illusioni mistificanti attorno al rapporto cinema-realtà»[20]. Si tratta di una posizione importante per l'indicazione di una strada critica e alternativa di abitare e di entrare nel cinema degli archivi personali, forse destinati a non trovare mai una vera forma di circolazione e di vita collettiva. Una posizione che costringe a interrogarsi in profondità sull'atto del filmare e sul vero statuto dei materiali visivi compresi in questo cinema "spontaneo", la cui vitalità viene riconosciuta e riplasmata non come atto autoritario, ma come atto di totale apertura verso nuovi significati e nuovi modi di viverli. Questa forma di decostruzione si lega da vicino ad analoghi

18. Arturo Lavorato, *Un collettivo mistico fratesco di creazione*, in Gaetano Crivaro, Margherita Piras, (a cura di), *Tutto è archivio, nulla è archivio*, Cagliari, L'Ambulante - Oreri, 2021, p. 38.

19. *Ivi*, p. 41.

20. *Ivi*, p. 62.

percorsi compiuti su altri dati etnografici e non, che l'antropologia ha imparato a conoscere e trattare nel corso dell'ultimo cinquantennio[21].

Conclusioni

In questo contributo ho tentato di mettere in luce una serie di aspetti più impliciti, ma ricorrenti come temi di fondo nel complesso della produzione documentaria in Sardegna. È ormai lontanissimo l'esclusivismo tematico verso argomenti strettamente demologici e legati alle tradizioni popolari. Il cinema antropologico lavora anche nell'isola su ricostruzioni di memorie di mondi minerari e industriali, su mutamenti di stili di vita e di dinamiche di adattamento fra esseri umani e natura, fra classi sociali, fra centri e periferie ecc., che si mostrano con sfumature sempre nuove e con inattese implicazioni. Nuove identità sociali e culturali emergono, spesso sulla spinta di contatti e di messe in discussione di status acquisiti.

Dal punto di vista dei metodi di realizzazione e delle pratiche filmiche il versante del documentarismo antropologico è forse quello che più si è attenuto finora ai principi del film partecipativo e osservazionale proposto anche nell'isola da David MacDougall. Con il rifiuto dell'uso della troupe e della presenza nel campo della macchina-cinema; con l'apertura del filmare verso l'imprevedibile e il rispetto dei comportamenti spontanei dei soggetti filmati; con l'assenza della musica extra-diegetica e della voce *over*; con la presenza di dialoghi destrutturati mentre si gira con i soggetti; con il rispetto nel montaggio dei tempi reali delle azioni filmate[22].

Ma il quadro dei mondi visivi in cui questo atteggiamento si applica sta diventando anche in Sardegna sempre più complesso e polifonico, e include ormai prospettive alternative di visione e di uso dei materiali visivi sul reale.

21. Vedi come riferimento generale James Clifford, George E. Marcus, *Scrivere le culture. Poetiche e politiche in etnografia*, Roma, Meltemi, 1997 (ed. or. 1986).

22. Per una riflessione teorica su questo approccio vedi David MacDougall, *Uno stile di ripresa senza privilegi*, in David MacDougall *Cinema transculturale*, Nuoro, ISRE, 2015 (ed. or. Unprivileged Camera Style, in *Transcultural Cinema*, 1998). Per un esempio di didattica ispirata all' *observational turn* vedi Andy Lawrence, *Filmmaking for Fieldwork. A practical handbook*, Manchester, Manchester University Press, 2020.

Il documentario musicale in Sardegna

Alcune riflessioni e tre esempi

Benedetta Zucconi

Abstract

Il saggio propone alcune riflessioni di tipo teorico e metodologico sul genere del documentario musicale, concentrandosi in particolare sulla scena documentaristica sarda degli ultimi due decenni. Attraverso tre casi esemplari (*Berchidda Live* di Gianfranco Cabiddu, *Born of Stone* di Enrico Bellu e *Sonus* di Andrea Mura) sono illustrate diverse forme e modalità in cui gli elementi musicali e sonori si collocano nell'economia complessiva del documentario e concorrono a determinarne il contenuto espressivo e a strutturarne la forma.

This chapter puts forward some theorical and methodological insights for investigating the music documentary genre, with a particular emphasis on the Sardinian context over the past two decades. Through three case studies, namely Gianfranco Cabiddu's *Berchidda Live*, Enrico Bellu's *Born of Stone* and Andrea Mura's *Sonus*, its demonstrates how music and sound are situated within the general context of music documentary and contribute to the shaping of its meaning and form.

Il vetusto quanto rassicurante "feticcio della testualità"[1] è stato gradualmente destituito dalla musicologia storica negli ultimi due decenni grazie all'avanzare degli studi etnomusicologici e della musicologia culturale, specie in ambito anglosassone[2]. L'abbandono dell'idea otto-novecentesca di musica come sinonimo di partitura scritta ha ampliato la riflessione all'ambito più vasto e composito, ma anche astratto e sfuggente, della performance musicale, permettendo così da una parte di includere generi, soggetti e pratiche fino ad allora rimasti ai margini della ricerca, ma finendo per smaterializzare l'oggetto stesso d'indagine. La difficoltà di circoscrivere una materia intangibile si manifesta in tutte le sue insidie qualora ci si accinga a discutere la natura del documentario musicale, genere, assai poco indagato, in cui la musica si fa oggetto di ricerca e, al contempo, inevitabile complemento acustico della parte visiva e verbale. Come ha riassunto efficacemente Holly Rogers, la musica all'interno del documentario può raccontare una storia o tenerne insieme i pezzi; può condurre lo spettatore a reazioni emotive, similmente a quanto avviene nel cinema di finzione, e contribuire a personalizzare l'atto della visione[3]. Cosa accade dunque, quando da strumento estetico-espressivo la musica diviene insieme anche oggetto di studio? Questa ambiguità della musica spinge a porsi ulteriori domande sulla natura del documentario musicale: esse riguardano la possibilità di istituire un genere specifico, e quali debbano essere le caratteristiche proprie nell'uso della

1. Si veda la dichiarazione programmatica (2007) della rivista «AAA TAC», pubblicata dalla Fondazione Giorgio Cini di Venezia: https://www.cini.it/pubblicazioni/aaa-tac-it-7 (ultima consultazione: 27 ottobre 2024).
2. Tra tutti, ricordo qui i contributi scientifici di Nicholas Cook, tra cui il volume *Beyond the Score. Music as Performance*, New York, Oxford University Press, 2013, e il precedente *We Are All (Ethno) Musicologists Now*, in Henry Stobart (a cura di), *The New (Ethno)Musicologies*, Lanham et al., The Scarecrow Press, 2008, pp. 48-70.
3. Cfr. Holly Rogers, *Introduction. Music, Sound and the Nonfiction Aesthetic*, in ead. (a cura di), *Music and Sound in Documentary Film*, New York, London, Routledge, 2015, pp. 1-19.

componente sonora in questo ambito. Si tratta, in altre parole, di comprendere se il documentario musicale possegga una sua idiomaticità, e se sia possibile indagarlo utilizzando un vocabolario e un approccio analitico propri della ricerca musicologica.

Il problema di definire i confini del documentario musicale rispetto a quelli del documentario *lato sensu* si fa particolarmente vivo qualora si restringa il campo di indagine al contesto sardo e in particolare alla produzione documentaristica degli ultimi vent'anni[4]. La ricchezza e varietà delle tematiche trattate -spesso di natura etno-antropologica, ma anche biografica, politica, sociale, storica, oppure dedicate a eventi specifici o a fenomeni musicali propri delle sottoculture urbane e dell'ambito *popular*- rendono assai ardua la categorizzazione del genere documentaristico sardo di soggetto musicale quale entità organica. Lo stesso utilizzo e la conformazione della componente musicale risultano fortemente influenzati dalla scelta del soggetto, coprendo così idealmente un'area metodologica assai estesa, tale da includere fenomeni diversissimi: vi è il documentario etnografico, tradizionalmente prodotto più per fini conservativi e analitici che divulgativi, spesso concepito quale estensione dell'udito, ovvero come proiezione tridimensionale della registrazione sonora capace di restituire ad essa una dimensione materiale, corporale e spaziale. Ma il bacino comprende anche prodotti in cui la musica è intesa soprattutto nell'accezione di *musicking* (utilizzo qui il neologismo coniato da Christopher Small), ovvero come attività situata in particolari contesti sociali e che implica determinate relazioni tra i musicisti ascoltatori, tra individui e il gruppo, e all'interno della società[5]: è questo il caso di documentari come *Musica e antimilitarismo in Sardegna* di Fabio Calzia (2007) o le due parti (*Lato A* e *Lato B*) di *Juke-Box al carbone* del regista Andrea Murgia (2019). Ma la musica, e in particolare l'esecuzione dal vivo, è presente anche in quei documentari che si presentano come diorami di intere aree geografiche, spesso dell'isola nel suo complesso e delle sue tradizioni: casistica, questa, riscontrabile di frequente nei prodotti di origine straniera (di norma prodotti da emittenti radiotelevisive e trasmessi all'interno del palinsesto), dove un pubblico meno edotto sulle specificità locali, unito a uno sguardo talvolta esotizzante, può tradursi in una visione di insieme del territorio e delle sue tradizioni, così da includere anche la musica. Tali prodotti esteri costituiscono inoltre un utile esempio di liminalità di genere, generando così ulteriori questioni in merito alla definizione stessa di cosa sia classificabile come documentario di musica, e quali elementi concorrano a inquadrare un prodotto audiovisivo in questa categoria.

Se un primo, superficiale sguardo tenderebbe a rivolgersi alla titolazione stessa dei documentari affinché se ne sveli il contenuto, non mancano casi che contraddicono questa impostazione frettolosa: è l'esempio del breve documentario tedesco *Sardinien, die Gehemnisse der Nuragen und des Canto a Tenore* (Sardegna, i segreti dei nuraghi e del canto a tenore), prodotto nel 2016 dall'emittente radiotelevisiva SWR all'interno del ciclo di documentari *Schätze der Welt* (tesori del mondo). Qui, a discapito del titolo, la parte musicale si rivela del tutto minoritaria nell'economia complessiva del documentario, e pertanto non sufficiente a classificare quest'ultimo univocamente come documentario di musica. Tuttavia, un caso limite come quello del documentario tedesco conduce a una seconda, più insidiosa domanda: è il criterio quantitativo, ossia quanto il

4. Per questo contributo sono stati presi in considerazione circa quaranta documentari di soggetto musicale prodotti e girati in Sardegna dal 2004 al 2023. Ringrazio qui Lorenzo Sibiriu per aver condiviso con me i dati raccolti nel corso della sua ricerca. Per ulteriori ragguagli cfr. in questo volume Lorenzo Sibiriu, *Linee per un censimento del documentario in Sardegna*.

5. Cfr. Christopher Small, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Middletown, CT, Wesleyan University Press, 1998. Cfr. anche Michael Chanan, *Music, Documentary, Music Documentary*, in Brian Wilson (a cura di), *The Documentary Film Book*, London, Bloombsbury, 2019, pp. 337-344.

discorso sulla musica sia presente all'interno di un prodotto, appropriato per categorizzare un'opera di cinema del reale come documentario musicale? La mia proposta, che non mira a istituire gerarchie di merito, quanto piuttosto a suggerire delle coordinate epistemologiche, è di suddividere il campo in due macrocategorie: quella, più ampia, dei documentari sulla musica e una seconda, solo in parte inclusa nella prima, di documentari propriamente musicali. Alla prima area appartengono quei documentari in cui l'elemento musicale è sì oggetto della narrazione, e tuttavia non ne diviene un elemento determinante, né tantomeno giunge a informare la struttura del prodotto audiovisivo. Si tratta di documentari in cui l'elemento visivo e/o narrativo mantiene salda la conduzione del discorso e orienta la visione dello spettatore, mentre suoni e musiche ricoprono una funzione puramente didascalica, in quanto portatori di un messaggio predeterminato[6]. Lungi dall'essere un'esclusiva del documentario sardo sulla musica, tale prassi si estende al di là dei confini regionali e nazionali, e arriva a comprendere la produzione documentaristica relativa alla musica d'arte. Come ha scritto Anton Vishio:

> A classical music video is a predictable affair. One can expect to see wide shots of the performers, with the occasional cuts to the audience and the hall itself to establish the atmosphere. Someone in the control room shows off knowledge of the score as the camera zooms in on a player just about to begin a solo. This annoying practice virtually commands the viewer, "This is what you should be listening to now"[7].

La struttura di questi documentari è, nella sua componente musicale, spesso standardizzata e piuttosto lineare, non dissimile a quella televisiva descritta da Leonardo D'Amico, basata di frequente sull'alternanza di interviste e riprese di esibizioni dal vivo, con un fulcro tematico su soggetti biografici o sull'approfondimento di generi specifici o, ancora, sulla rappresentazione di eventi[8]. A questo ambito afferiscono anche i già citati documentari incentrati su questioni di natura sociale e politica come *Musica e antimilitarismo in* Sardegna, dove il risultato acustico e sonoro è relegato in secondo piano rispetto all'azione stessa del fare musica, ed è pertanto ridotto a mera funzione di chiosa.

Diversamente, nel documentario musicale propriamente detto, il suono, organizzato o meno, è non soltanto e non necessariamente l'oggetto della narrazione, bensì informa la natura del prodotto audiovisivo e diviene esso stesso portatore di significati. Tale procedimento è dimostrato in maniera esemplare dai documentari musicali del regista neerlandese Frank Scheffer dedicati a singoli compositori di area colta del secondo Novecento, in cui egli trasferisce la struttura, il carattere e le procedure di scrittura musicale proprie dell'autore in oggetto nelle strutture formali del film. Così nel documentario incentrato sul compositore informale John Cage e firmato insieme ad Andrew Culver i due autori

> decided on some anarchic principles of their own, providing Cage-like scores for a team of "undirected camera performers," for lighting, and eventually for editing. The result is a mesmerizing essay in Cagean "anarchic harmony" in multiple dimensions that enhance one another, facilitated by the shimmering sonorities of complex harmonics that the composer draws from the ensemble. In the film's most arresting sequence a camera slowly pans across a trumpet

6. Una dinamica simile, ma traslata su un altro piano comunicativo, è quella descritta da Silvio Carta in merito alla documentaristica sarda novecentesca, in cui le immagini ricoprivano un ruolo subalterno rispetto alle voci e ai testi degli autori e dei soggetti intervistati. Cfr. Silvio Carta, *Documentary Film, Observational Style and Postmodern Anthropology in Sardinia,* «Visual Anthropology», 28, 2015/3, pp. 227-247.

7. Anton Vishio, *DVDs à la Mode*, «Institute for Studies in American Music Newsletter», 33, 2004/2, consultabile all'indirizzo: https://moderecords.com/profiles/frankscheffer/ (ultima consultazione: 27 ottobre 2024).

8. Cfr. Leonardo D'Amico, *Filmare la musica. Il documentario e l'etnologia visiva*, Roma, Carocci, 2016.

> and its player, mostly out of focus (characteristically, the trumpet is not being sounded at this point). The trumpet seems like three points of light, then several, and only gradually does the actual form emerge. Meanwhile a complex sound grows out of rich but uncertain harmonics that glisten much as the trumpet does as it moves into and out of focus. As for the solo piano, no one feature of the lighting or editing seems to correspond to it until one remembers that the only constant through the film is the viewer, alone in an anarchic society of images[9].

Riconducendo il discorso al campo del documentario sardo, non mancano esempi significativi di prodotti audiovisivi in cui l'elemento sonoro e musicale assurge a ruolo trainante della narrazione, a catalizzatore e amplificatore di portati extra-verbali ed extra-visivi e financo a elemento fondativo della struttura stessa del documentario. Nella grande varietà di esempi possibili, ho scelto qui di concentrarmi su tre esempi, diversi tra loro e ciascuno esemplare delle possibili declinazioni di un uso strutturale degli elementi acustici o, in altre parole, del documentario musicale.

Berchidda Live: la performance musicale come amplificatore emotivo

Il recente lavoro del regista cagliaritano Gianfranco Cabiddu *Berchidda Live* (2023)[10], prodotto da Mammut Film con il contributo dell'Emilia-Romagna Film Commission, della Regione Autonoma della Sardegna, della Sardegna Film Commission e del MIBACT, presenta una struttura per certi versi tradizionale, ed è il risultato di 25 anni di riprese effettuate al festival *Time in Jazz* di Paolo Fresu a Berchidda. Incentrata sull'alternanza di interviste a interpreti, la struttura formale del documentario rispetta i canoni della narrazione visiva tradizionale; tuttavia, Cabiddu dichiara di porre particolare enfasi sulla commistione e la sintesi tra elementi visivi e musicali. Come riportato dalla stampa a più riprese, egli afferma:

> Seguendo un percorso emozionale che miscela memoria e contemporaneità, il film non procede per sequenze storiche di avvenimenti, aneddoti e cronologie, ma si muove per linee parallele di assonanze e attrazioni, viaggiando tra passato, presente e futuro ed elaborando una sintesi visiva e musicale di una storia multiforme e ancora in corso di evoluzione. L'intenzione era quella di far risuonare le immagini della Sardegna, i volti dei musicisti, i dettagli degli strumenti, l'affollarsi degli spettatori, le danze sfrenate e gli ascolti estatici, i luoghi romiti e il grande palco centrale, fino a comporre un affresco jazz che immerga gli spettatori nel festival, li faccia vivere cose che non hanno vissuto o alle quali al contrario hanno partecipato ma che vogliono riscoprire, rivivere.[11]

Similmente a quanto già effettuato nel suo precedente lavoro *Passaggi di Tempo (Il Viaggio di Sonos 'e Memoria)* del 2005, Cabiddu impiega l'elemento musicale diegetico proveniente dalle riprese come un catalizzatore emotivo, che non solo informa il discorso visivo conferendole una precisa tinta espressiva, ma giunge spesso a trainare la narrazione fino a prevalere sul montaggio delle immagini. Aumentando gradualmente il ritmo del montaggio e l'intensità – anche dinamica – della componente musicale, si perviene così a una fusione e azzeramento della distinzione tra diegetico ed extradiegetico, tra dentro e fuori, tra oggetto rappresentato e soggetto rappresentante.

9. Anton Vishio, *DVDs à la Mode*, cit.
10. Ringrazio qui sentitamente Gianfranco Cabiddu per la generosa condivisione dei suoi lavori.
11. https://www.torinofilmfest.org/it/41-torino-film-festival/film/berchidda-live/52136/ (ultima consultazione: 27 ottobre 2024).

Born of Stone: suoni e musica come amplificazione simbolica

Il breve lavoro di Emilio Bellu dedicato all'opera dello scultore Pinuccio Sciola, e portato a termine poco prima della morte dell'artista nella primavera del 2016, mostra a sua volta un utilizzo della componente sonora come elemento chiave della narrazione[12]. Incentrato in particolare sulle "sculture sonore" di Sciola, il film è stato prodotto tra la Sardegna e la Repubblica Ceca – con un afflato internazionale intuibile già dall'impiego di intertitoli in inglese – ed è stato premiato per la colonna sonora al Manchester International Short film & Animation Festival nel 2017 e per il sound design al quinto Kraljevski Filmski Festival[13].

Caratterizzato da un montaggio sonoro particolarmente curato, il documentario impiega a sua volta il suono e la musica con funzione amplificante, come nel caso delle opere di Gianfranco Cabiddu citate sopra. Tale amplificazione non riguarda qui, tuttavia, il campo dell'espressività e della riverberazione emotiva, quanto piuttosto una sottolineatura simbolica ed evocativa della poetica di Sciola. Fatta salva una breve introduzione in cui sono inseriti suoni registrati dalla NASA provenienti dal pianeta Saturno, il commento sonoro è costituito esclusivamente dalle sonorità prodotte dalle pietre suonate da Sciola. In una parte minoritaria del lavoro esse si presentano come resa acustica diegetica di performance estemporanee dell'artista, mentre per la maggior parte del documentario sono sfruttate come sonorizzazione extradiegetica, ma non nella loro veste acustica originaria e immediatamente riconoscibile, bensì in una trasfigurazione elettroacustica ottenuta tramite il campionamento, il filtraggio e la manipolazione elettronica dei suoni stessi, cui viene in particolare conferita una veste ritmica, prima mancante. Si configura così una colonna sonora generata dall'oggetto stesso documentato, ovvero le pietre sonore, e pertanto, materialmente e simbolicamente, organica alla visione. «Io non lo so se sono stato io a scoprire le pietre o se sono state loro che hanno scoperto me» sono le prime parole di Sciola in apertura del documentario. Questa ambiguità tra causa ed effetto, parte della poetica e della volontà di autorappresentazione dell'artista, si specchia e si riverbera nella componente sonora del documentario, che ne amplifica così il senso, confermandone il portato immaginifico.

La stretta correlazione tra le immagini, il commento dell'autore, i suoni di pietra e la loro versione trasfigurata dall'elettronica procede poi nel corso del documentario riverberando acusticamente il racconto della Sardegna quale terra ancestrale da parte di Sciola, inframezzato da riferimenti periodici allo spazio e ai suoi suoni. Le pietre sonore divengono così non più soltanto elementi concreti, terrestri, ma rimandano a una dimensione spaziale e temporale extra-umana e ultraterrena, dimensione che grazie alla citazione attribuita a Pitagora in apertura («*There is geometry in the humming of the strings. There is music in the spacing of the spheres*») collega idealmente il lavoro di Sciola ai suoni celesti teorizzati dal concetto filosofico antico di musica universale e di armonia delle sfere.

Sonus: il suono come contenitore

Il brevissimo lavoro realizzato da Andrea Mura nel 2019, *Sonus*, di appena tre minuti, si configura invece come un prodotto di fattura innanzitutto sonora e solo in secondo luogo, visiva[14]. Come reso esplicito già dal titolo, perno del documentario è il paesaggio sonoro della Sardegna e del centro di Cagliari,

12. Il documentario è disponibile all'indirizzo: https://player.vimeo.com/video/417697210?dnt=1&app_id=122963 (ultima consultazione: 24 ottobre 2024).
13. Cfr. https://www.emiliobellu.com/born-of-stone-microsite (ultima consultazione: 21 ottobre 2024).
14. Il lavoro di Andrea Mura è fruibile su: https://www.youtube.com/watch?v=mHCwVaXzViY (ultima consultazione: 25 ottobre 2024).

ritratto acusticamente attraverso un collage di marcatori acustici eterogenei che includono rumori della natura, versi di animali, le voci indistinte dei passanti e quelle a fuoco dei commercianti al mercato del pesce di San Benedetto, nonché i suoni di attività artigianali locali (la tessitura a telaio) e quelli, organizzati, delle launeddas. Questi suoni, rielaborati elettronicamente, amplificati e riverberati, vengono in parte presentati in una relazione sincretica con la loro sorgente, eppure resi quasi astratti dal riverbero spaziale incongruo rispetto alle immagini. La natura solo apparentemente mimetica dei suoni d'ambiente rispecchia la fattura più propriamente artistica che non strettamente documentaria di *Sonus*[15]. L'opera è priva di qualsivoglia commento verbale o testuale, se si esclude una breve didascalia esplicativa disponibile sul sito dell'autore: «Un fonico-musicista raccoglie i suoni primordiali della natura e quelli dell'uomo, interagendo con essi in un viaggio onirico di ricerca in una Sardegna sospesa nel tempo». Del tutto rapsodico nella successione delle immagini e privo di una chiara dimensione temporale, *Sonus* è innanzitutto una composizione di musica concreta, cui l'autore conferisce tridimensionalità attraverso l'accostamento delle immagini, ridotte così a complemento del montaggio sonoro[16]. È dunque quest'ultimo a reggere la struttura formale del prodotto audiovisivo, che è acusticamente bipartito in due sezioni di uguale durata: una prima parte più legata alla sfera del rumore, caratterizzato dai suoni del *soundscape* urbano e rurale, e una seconda parte in cui una performance di launeddas, solo inizialmente ancorata all'immagine dalla ripresa del musicista esecutore, conferisce direzionalità al decorso temporale e conduce alla conclusione del lavoro.

15. Cfr. John Corner, *Music and the Aesthetics of the Recorded World Time, Event and Meaning in Feature Documentary*, in Holly Rogers (a cura di), *Music and Sound in Documentary Film*, cit., pp. 123-136.

16. Un procedimento simile è stato descritto da Rosa Nogués a proposito del documentario musicale di Shirley Clarke *Ornette: Made in America* (1985): cfr. Rosa Nogués, *'The film looks like how Ornette sounds': Shirley Clarke's music documentary* Ornette: Made in America, in Geoffrey Cox, John Corner (a cura di), *Soundings: Documentary Film and the Listening Experience*, Queensgate, University of Huddersfield Press, 2018, pp. 107-127.

Frammenti di un'isola: il *found footage* e il cinema sardo

Diego Cavallotti

Abstract

Il saggio intende perlustrare un ambito fin qui poco studiato del documentario in Sardegna, ossia la produzione di film di *found footage* dal 2006 a oggi. Con questi termini si intendono quelle pellicole elaborate a partire da materiali filmici pre-esistenti, siano essi 'oggetti trovati' oppure occorrenze d'archivio descritte e catalogate. Il nostro fine è stato quello di mappare il contesto in cui si è sviluppato il *found footage* in Sardegna negli ultimi vent'anni, prendendo in considerazione gli impulsi dati dalla Società Umanitaria - Cineteca Sarda, gli autori di lungo corso che si sono dedicati al riuso di film e la nuova generazione di autori e autrici che hanno trovato nel *found footage* un campo espressivo d'elezione.

This essay aims to explore a neglected research field concerning film studies in Sardinia, namely the production of found footage films from 2006 to the present day. These terms refer to those films made of pre-existing materials, whether they are 'found objects' or archival occurrences described and catalogued. Our aim is to map the context in which found footage has developed in Sardinia over the last twenty years, taking into consideration the impulses given by the Società Umanitaria -Cineteca Sarda, the experienced authors who have dedicated themselves to the reuse of films, and the new generation of authors who have found in found footage an artistic field of choice.

Per un cinema al quadrato: introduzione al found footage

Immagini della processione di Sant'Efisio. Volti che guardano in macchina emergendo da una pellicola colliquata o in decadimento. E ancora, le riprese inedite in 16mm di Fiorenzo Serra, effettuate alla fine degli anni Quaranta, campi di grano pronti per la mietitura, telai mossi da mani femminili, mani maschili che modellano vasi o che intagliano il legno. Questi sono solo alcuni frammenti che, insieme a molti altri, compongono il variegato quadro della produzione filmica di *found footage* in Sardegna.

Ma che cosa si intende con *found footage*? Come sostiene Marco Bertozzi:

> [i]l termine stesso [...] accoglie una vastità di intenti che suggerisce cautele metodologiche preliminari. Letteralmente significa "metraggio trovato", dove metraggio sta per pellicola cinematografica, o parte di essa, e "trovato" indica una vasta gamma di occasioni di recupero da film emersi per caso – in mercatini delle pulci, raccolte private, inesplorati fondi cinetecari – a film volutamente cercati per essere manipolati[1].

Parafrasando il celebre volume del 1964 di Jay Leyda, *Films Beget Films*[2], potremmo dire che si tratta di «film fatti con altri film», in cui, tuttavia, non ci si limita a raccogliere «metraggio» e a disporlo in sequenza; al contrario, all'interno

1. Marco Bertozzi, *Recycled Cinema, Immagini perdute e visioni ritrovate*, Venezia, Marsilio, 2012, posizione 117-118, versione Kindle.
2. Jay Leyda, *Films Beget Films*, Londra, George Allen & Unwin, 1964.

di un nuovo contesto produttivo, si compiono «interventi che forzano i materiali primigeni verso nuovi valori estetici»[3]. Per elaborare un'opera di *found footage* è necessario che nel nuovo montaggio emerga una precisa dinamica intenzionale, in base alla quale sia possibile comprendere il punto di vista dell'autore, i cui gesti 'incidono' nuove forme direttamente sulla materia di film e di video del passato, utilizzando un cospicuo numero di tecniche: dal montaggio comparativo a quello connotativo, dai rimandi a Ėjzenštejn e alle avanguardie (storiche o seconde) al *cut-up*.

Se è ormai noto a livello internazionale, che la pratica del *found footage* prende avvio dalle sperimentazioni di Ėsfir' Šub negli anni Venti[4] e da film come *Histoire du soldat inconnu* (1932) di Henri Storck e *Rose Hobart* (1936) di Joseph Cornell, va tuttavia osservato che essa si sviluppa pienamente con le seconde avanguardie, le culture underground e l'opera di artisti-cineasti come Bruce Conner e Ken Jacobs[5]. Anche in Italia, negli anni Sessanta, il *found footage* riesce a farsi strada grazie a Gianfranco Baruchello e Alberto Grifi: l'esito del loro lavoro è *Verifica incerta* del 1965, in cui si rimontano frammenti di copie di film hollywoodiani destinate al macero; nei decenni successivi, altri autori e altre autrici sperimentali si sono cimentati nella produzione di «film fatti con altri film», si pensi a Paolo Gioli, Roberto Nanni, Jacopo Quadri, Angela Ricci Lucchi e Yervant Gianikian[6].

Sempre in Italia, negli anni Duemila, la pratica del *found footage* ha conosciuto una seconda giovinezza grazie alle opere di Alina Marazzi e Pietro Marcello. Il loro discorso cinematografico si colloca sulla scia del cosiddetto 'cinema del reale'[7], un «nuovo altro cinema» che si dimostra capace di rinegoziare il rapporto fra «realtà e finzione, tra documentario e drammaturgia, tra documento e narrazione in un impasto linguistico dallo statuto ambiguo»[8]: all'interno di questo cinema, il reale è «metodo, fonte, ispirazione, baricentro, cornice, sviluppo e la drammaturgia come linguaggio, narrazione, racconto, storia e ancora sviluppo»[9]. Più precisamente, riguardo ai due autori (non esclusivamente) di *found footage* che abbiamo citato, il 'corpo a corpo' con il reale si configura in maniera assai particolare:

> [p]er Alina Marazzi il reale è documento, testo, archivio (*Un'ora sola ti vorrei*, sulla sua storia familiare e *Vogliamo anche le rose*, sul movimento femminista italiano, dove il repertorio diventa drammaturgia emozionale) oppure è materia prima su cui costruire un'inchiesta narrativa altamente ibridata (*Tutto parla di te*, sul sentimento ambivalente nella maternità). Per Pietro Marcello, anch'egli toccato dal fascino dell'archivio, il reale è: "figure del paesaggio" in una geografia ideale (*Il passaggio della linea*, viaggio dalla notte all'alba sugli ultimi treni espressi); "figure della memoria" in un melodramma francese (*La bocca del lupo*, cronaca di una città e di un amore attraverso repertori storici e archivi personali); "figure della favola" in un'inchiesta ambientale (*Bella e*

3. Bertozzi, *Recycled Cinema,* posizione 127, versione Kindle. Va aggiunto che Bertozzi trae una simile riflessione da William C. Wees, *Recycled Images: The Art and Politics*, New York, Anthology Film Archives 1993.
4. Cfr. *La caduta della dinastia dei Romanov* (*Падение династии Романовых*, Ėsfir' Šub, URSS, 1927).
5. Cfr. *A Movie* (Bruce Conner, USA, 1958) e *Tom, Tom, the Piper's Son* (Ken Jacobs, USA, 1969).
6. In riferimento a questi cineasti, si vedano, a titolo di esempio, *Anonimatografo* (Paolo Gioli, Italia, 1972); *Dolce vagare in sacri luoghi selvaggi* (Roberto Nanni, Italia, 1989); *Dal Polo all'Equatore* (Angela Ricci Lucchi, Yervant Gianikian, Germania, 1987); la serie sperimentale *Statici* (Jacopo Quadri, Italia 1996-2002).
7. Per una riflessione generale sul «cinema del reale», si vedano Daniele Dottorini, *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, Udine, Forum, 2013; Id., *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, Milano-Udine, Mimesis, 2018.
8. Dario Zonta, *L'invenzione del reale. Conversazioni su un altro cinema*, Roma, Contrasto, 2017; ora in «Filmidee», n. 21 (*Lo stato delle cose*), 5 luglio 2017, https://www.filmidee.it/2017/07/linvenzione-del-reale/ (ultima consultazione: 15 ottobre 2024).
9. *Ibid.*

perduta, viaggio in Italia tra Pulcinella e un bufalo sullo sfondo reale della terra dei fuochi e della morte del vero Angelo di Carditello)[10].

Gli autori sardi di cui tratteremo nel saggio si muovono all'interno del medesimo orizzonte. Le loro produzioni dal 2006 a oggi risentono dell'influenza della nuova ondata del *found footage* in Italia, sebbene vada rimarcato almeno un importante elemento di singolarità, legato al territorio in cui essi operano. Al suo interno, infatti, è presente un'istituzione che, da statuto, raccoglie e valorizza il patrimonio filmico regionale: la Società Umanitaria-Cineteca Sarda. Essa, oltre a promuovere residenze artistiche in cui mette a disposizione le proprie collezioni, collabora ai progetti di quei *filmmaker* che desiderano cimentarsi in rielaborazioni d'archivio. Si viene a configurare, in altri termini, una rete dinamica in cui la Cineteca Sarda apre i propri depositi a operazioni creative di riuso, restituendo al territorio i frutti del lavoro di raccolta delle pellicole legate a esso.

Le collaborazioni con la Cineteca Sarda, tuttavia, non esauriscono il «cerchio di operatività possibile» dei cineasti che abbiamo citato. Alcuni, in diverse occasioni, hanno raccolto autonomamente i materiali da rielaborare o si sono rivolti ad altri archivi in Italia o in Sardegna. Emerge, insomma, un quadro composito, di cui cercheremo di restituire i tratti nei prossimi paragrafi, concentrandoci dapprima sul ruolo svolto dalla Cineteca Sarda e, successivamente, sugli autori e sulle autrici che si sono cimentati nel *found footage* in Sardegna dal 2006 a oggi.

La casa dei film: la Cineteca Sarda e la valorizzazione d'archivio

Come abbiamo anticipato nell'introduzione, un ruolo propulsivo nella produzione di film di *found footage* è stato svolto dalla Cineteca Sarda. Fondata nel 1966, essa ha, soprattutto negli ultimi anni, moltiplicato gli spazi di intervento sul proprio patrimonio, giungendo, per esempio, a promuovere residenze in archivio all'interno del progetto Re-framing Home Movies, svolto in collaborazione con l'Associazione Re-framing Home Movies, l'Archivio Cinescatti / Lab80 (Bergamo) e l'Archivio Superottimisti / Associazione Museo Nazionale del Cinema (Torino). Tali residenze si strutturano come veri e propri incubatori di valorizzazione, dando la possibilità a giovani autori e autrici di confrontarsi con il riuso di materiali amatoriali e di famiglia. I partecipanti, infatti:

> attraverso masterclass, momenti di workshop e un periodo di ricerche individuali in archivio avranno la possibilità di riflettere sulle caratteristiche specifiche di queste immagini private e sulle diverse modalità di rielaborazione per produrre nuove opere artistiche che ne forniscano una lettura personale e originale[11].

Più specificamente, l'esperienza delle residenze artistiche si è articolata in tre annualità, precedenti alla pandemia di Covid-19, dal 2017 al 2019, potendosi giovare di una piena sinergia delle associazioni e degli enti coinvolti: da un lato, Re-framing Home Movies, grazie al lavoro di Karianne Fiorini e Gianmarco Torri, ha svolto il ruolo di coordinamento dei progetti creativi; dall'altro, gli archivi hanno messo a disposizione un vero e proprio «giacimento di film di origine privata, girati in pellicola nei formati 9,5mm Pathé Baby, 16mm, 8mm, Super8 tra gli anni '20 e gli anni '90 del Novecento da cineamatori e cineamatrici che hanno impugnato la cinepresa e documentato il loro quotidiano nel corso del secolo»[12].

La prima esperienza, del 2017, ha visto il coinvolgimento di tre artisti/*filmmaker*, ossia Sara Fgaier, Alberto Diana e Giulia Savorani, ai quali sono stati affidati

10. *Ibid.*
11. Dal sito dell'Associazione Re-framing Home Movies: https://www.reframinghomemovies.it/rfhm/1 (ultima consultazione: 21 agosto 2024).
12. *Ibid.*

materiali filmici e video appartenenti a tre archivi: Diana, cineasta sardo, si è concentrato sul fondo in *Pathé Baby* del cineamatore Giovan Battista Scaroni, direttore delle GIL di Vicenza e proprietario terriero nella Libia coloniale, girato fra il 1934 e il 1938 e conservato nell'Archivio Cinescatti; Giulia Savorani si è occupata di diverse collezioni dell'Archivio Superottimisti; il lavoro di Sara Fgaier, concluso con un cortometraggio intitolato *Gli anni*, ha tratto profitto da una residenza svolta presso la Cineteca Sarda, a stretto contatto con i suoi operatori, più specificamente con il suo direttore Antonello Zanda e con Natalino Virdis, Martina Mulas, Luigi Cabras e Luca Portas.

In particolare, *Gli anni* è un film caratterizzato da due sublivelli enunciativi e semantici che interagiscono fra di loro. Da un lato vi sono i frammenti liberamente tratti dal libro *Gli anni* di Annie Ernaux[13], 'detti' da Fgaier stessa, che si intrecciano con le musiche di Artemiy Artemiev, Vinicio Capossela, UBE, Cecilia Paoletti, Alessio Cecili, L+TOT e Vetro; dall'altro, le immagini tratte dei fondi Anziani, Batzella, Boero, Calia, Congiu, De Maria, Del Piano, Fele, Ferrai Cocco Ortu, Ganci, Gelli, Lai, Livi, Muntoni, Pezzuoli, Pisu, Puncioni, Ricci, Rondoni, Rundini, Sanna, Sassu, Solinas, Sotgiu, Strusi, Tiragallo, Usai, Vivarelli e Vodret della Cineteca Sarda. La loro combinazione a geometrie variabili porta a una riflessione sui diversi tempi delle nostre vite, scanditi da un percorso non lineare di conoscenza di noi stessi e di riconoscimento dei nostri desideri. Esattamente come i testi di Ernaux oscillano fra le riflessioni sul passato, diversi presenti e la speranza per il futuro, gli *home movies* utilizzati si fanno concrezioni visive di simili tensioni, arrivando a costituire dei cristalli di tempo carichi di *pathos*.

Se la collaborazione con Fgaier costituisce uno degli snodi più interessanti del progetto delle residenze di Re-framing Home Movies, ciò non deve impedire di passare in rassegna i progetti elaborati nelle edizioni del 2018 e del 2019, in cui la Cineteca Sarda svolge di nuovo un ruolo da protagonista, affidando i propri materiali alle cure di giovani *filmmaker* come Giulia Cosentino, Porzia Maria De Filippis, Carla Oppo e Veronica Orrù, Helena Falabino e Vittoria Soddu. Ne derivano approcci sostanzialmente segnati dallo sguardo femminile, a cui si deve aggiungere, nei casi di Oppo, Orrù e Soddu, il tema dell'identità sarda. Queste cineaste, infatti, sono nate sull'isola, sebbene facciano riferimento a background e a percorsi di studio diversi, condotti fuori dalla Sardegna.

Nel caso di Carla Oppo e del cortometraggio *Le cose intorno*, ci interroghiamo sullo statuto delle immagini del fondo Olivieri, girato in 8mm e in Super8 fra l'inizio degli anni Sessanta e il 1987. Come viene riportato nel dossier di lavorazione, tali materiali spingono a riflettere sul modo in cui il cineamatore, Giancarlo Olivieri, concepisce lo spazio domestico: la sua casa cagliaritana è «il luogo remoto, la culla della memoria; filmare è un modo per segnare questo spazio e abitarlo. L'uomo registra le pratiche del quotidiano e indugia sugli oggetti di casa, ne fa un inventario. È in questo posizionarsi nelle stanze e nelle cose che Olivieri marca la propria identità familiare»[14]. *Un modo di sorridere insolito* di Veronica Orrù, invece, mira a una riflessione sulla famiglia e sulla figura paterna attraverso il fondo Boero, girato in 8mm fra il 1954 e il 1965: «a filmare è il padre di quattro bambini, scomparso prematuramente quando loro erano ancora piccoli, e perciò i filmati assumono un significato più profondo: sono la testimonianza di qualcosa che senza il formato ridotto esisterebbe solo sotto forma di ricordo sfuocato»[15]. Orrù riflette su queste immagini cercando di comprendere attraverso quali dinamiche esse siano in grado di trascendere il proprio statuto di segno filmico per diventare a tutti gli effetti concrezioni affettive. Vittoria Soddu, infine,

13. Cfr. Annie Ernaux, *Gli anni* (2008), Roma, L'orma, 2015.

14. Carla Oppo, *Le cose intorno*, in *Re-framing home movies. L'eredità ritrovata. I film di famiglia dall'archivio alla valorizzazione pubblica*, dossier di lavorazione, 2018, p. 16.

15. Veronica Orrù, *Un modo di sorridere insolito*, in *Re-framing home movies. L'eredità ritrovata. I film di famiglia dall'archivio alla valorizzazione pubblica*, dossier di lavorazione, 2018, p. 18.

si concentra su un momento di fondamentale importanza per la storia sarda della seconda metà del Novecento, ossia il quinquennio della campagna antimalarica promossa, tra il 1946 e il 1951, dalla fondazione Rockefeller. L'esito del suo lavoro in residenza, intitolato *Sulle arie, sulle acque, sui luoghi* e concepito, in senso modulare, come primo passo nella progettazione di un'installazione audiovisiva, indaga archeologicamente il linguaggio di propaganda, con particolare riferimento alla metafora bellica in campo medico, mescolando testi legati ai temi della disinfestazione sanitaria a immagini provenienti da diversi fondi ospitati dalla Cineteca Sarda[16].

Questa breve panoramica rende evidente il ruolo svolto dalla Cineteca Sarda non solo nella preservazione del patrimonio filmico regionale, in particolare di quello *non-theatrical*[17], ma anche nella sua valorizzazione. All'interno dei progetti citati è stato possibile coinvolgere *filmmaker* già note come Sara Fgaier o esordienti come Carla Oppo, Veronica Orrù e Vittoria Soddu. Le attività della Cineteca, tuttavia, non si esauriscono qui: sono frequenti anche gli scambi con autrici e autori sardi, a cui vengono affidati specifici progetti di valorizzazione o a cui è concesso l'utilizzo dei materiali conservati. Nei prossimi due paragrafi classificheremo la loro opera.

Di lungo corso: Marco Antonio Pani, Gianfranco Cabiddu, Francesca Lixi[18]

Tentando di mettere ordine nella lista di nomi e titoli che compongono la produzione di *found footage* in Sardegna, possiamo osservare che una simile attività ha costituito per molti registi un interessante capitolo delle loro lunghe filmografie. Che si tratti di pellicole interamente 'fatte con altre pellicole' oppure di un semplice uso di repertori all'interno di progetti più ampi, il riutilizzo di materiali d'archivio rappresenta una pratica creativa a cui ricorrono anche *filmmaker* di lungo corso, la cui carriera si snoda in diversi ambiti cinematografici: dalla regia di fiction e documentari a specifiche mansioni tecniche.

All'interno di una simile prospettiva, potremmo dire che l'opera di Marco Antonio Pani appare emblematica. In documentari come *Arturo torna dal Brasile* (2010) e *Ignazio. Storia di lotta, d'amore e di lavoro* (2022), per esempio, il regista utilizza frammenti d'archivio per meglio situare il percorso biografico dei protagonisti dei film. In *Ìsura da filmà. La Sardegna filmata in libertà* (2013), invece, i repertori svolgono un ruolo centrale. Si tratta di un importante progetto di valorizzazione, in cui Pani rielabora (su mandato della Cineteca Sarda, che svolge anche il ruolo di produttore), materiali inediti girati in 16mm dal regista sardo Fiorenzo Serra alla fine degli anni Quaranta. Il film, arricchito dalle musiche di Paolo Fresu, raccoglie immagini della Sardegna agropastorale del secondo dopoguerra. Al loro interno possiamo trovare rappresentazioni di paesaggi non ancora contaminati dall'industrializzazione, di donne in abiti tradizionali, di processioni nelle strade di piccoli paesi, di uomini al lavoro. Insomma, si tratta di affreschi di una Sardegna sospesa in un tempo ormai distante.

A questi materiali Pani si avvicina con estremo rispetto, dando vita a un processo in cui il suo sguardo, nel tentativo di allinearsi a quello di Serra, produce costantemente, e necessariamente potremmo aggiungere, scarti

16. Cfr. Vittoria Soddu, *Sulle arie, sulle acque, sui luoghi*, *Re-framing home movies #3. Residenze in archivio*, dossier di lavorazione, 2019, pp. 14-15.

17. Sul concetto di *non-theatrical film* si vedano Dan Streible, Martina Roepke, Anke Mebold, *Introduction: Nontheatrical Film*, «Film History» 19 (2007), n. 4, pp. 339-343; Diego Cavallotti, Lisa Parolo, *Sterri d'archivio: il non-theatrical e il non-broadcast in Italia (1965-1995)*, «Immagine. Note di storia del cinema» (luglio-dicembre 2019), n. 20, pp. 9-25.

18. Si ringrazia Claudio Giapponesi (Kiné) per aver messo a disposizione di chi scrive il film *L'uomo con la lanterna*.

materiali e di linguaggio, manifestazioni dell'ineluttabilità del trascorrere del tempo e di un corpo a corpo che prende forma nel momento stesso in cui due autori si 'incontrano' a distanza di così tanto tempo. In primo luogo, questi scarti emergono simbolicamente dalla presenza delle code di pellicola, lasciate in evidenza all'interno del montato. Esse rimarcano lo 'status archiviale' dei materiali filmici e la loro appartenenza a un'epoca passata. Una simile condizione, tuttavia, non li condanna a essere oggetti inerti, al contrario, possono essere risemantizzati attraverso un atto creativo che non può non lasciare tracce, come testimonia la sequenza finale, in cui il film si riavvolge su se stesso. Questo nuovo scarto indica innanzitutto la tensione intellettuale e artistica di Pani nei confronti delle immagini trovate e rimontate, i cui confini temporali producono attriti e resistenze a ogni forma di riutilizzo: preso atto di ciò, il *filmmaker* non può che ripercorrere, al contrario, i visi e i paesaggi di una Sardegna che non c'è più, manifestando il proprio amore nostalgico e soffermandosi, nell'ultima inquadratura, sulla stessa donna che, in precedenza, abbiamo visto aprirsi in un sorriso e ora, a causa del riavvolgimento della pellicola, notiamo accigliarsi.

L'opera di Pani, dunque, si muove sul doppio binario del rispetto filologico: del rispetto del tempo che passa, lasciando segni indelebili sui materiali; e dell'urgenza creativa, che spinge il cineasta a un continuo dialogo con i film e lo sguardo di Serra. Dal canto suo la Cineteca Sarda si fa garante del processo di riattualizzazione delle immagini, dimostrando ancora una volta di non essere solo un 'agente passivo', dedito esclusivamente alla custodia del patrimonio cinematografico, ma anche un catalizzatore di esperienze di accesso e valorizzazione.

Per quanto riguarda Gianfranco Cabiddu, importante esponente nel Nuovo cinema sardo, il *found footage* costituisce lo strumento più adatto per l'esplorazione del rapporto fra musica e immagine all'interno del progetto di *Berchidda Live -Un viaggio nell'archivio di Time In Jazz* (2023). Si tratta di una pellicola che deve essere considerata al contempo un prodotto e un processo. Innanzitutto, si ha un documentario di circa un'ora e mezza firmato da Cabiddu, Michele Mellara e Alessandro Rossi in cui si rievocano venticinque anni della storia del festival *Time In Jazz*, creato da Paolo Fresu a Berchidda nel 1988: ci si trova di fronte, in sostanza, a un film concerto in cui vengono compendiati venticinque anni di esibizioni in Gallura, spesso allestite in set particolari, come la ferrovia Oschiri-Olbia o addirittura l'interno di un aliscafo. Questi elementi si intersecano con dinamiche di processo, incentrate sul rapporto professionale tra Cabiddu e Fresu. I loro percorsi lavorativi si sono incontrati per la prima volta nel 1994, per la sonorizzazione di *Sonos 'e memoria*, film di *found footage* sulla Sardegna rurale della prima metà del Novecento[19]. *Berchidda Live*, dunque, racconta anche di questo incontro artistico, che si è consolidato con le visite annuali di Cabiddu e la sua troupe al festival. Ne è derivato un archivio di circa 1500 ore, i cui materiali sono stati selezionati e messi in forma all'interno del documentario.

Il percorso di Francesca Lixi, rispetto a quello di Pani e di Cabiddu, appare decisamente più eccentrico. Formatasi fuori dalla Sardegna, alla Scuola civica di cinema di Milano, lavora come assistente e aiuto alla regia per Ermanno Olmi, Marcello Siena, Maria Teresa Camoglio, Igor Zaritszkij, Gianfranco Cabiddu, Filippo Martinez e Maurizio Usai. Dopo il ritorno in Sardegna, negli anni Novanta, svolge le mansioni di segretaria di produzione, segretaria di edizione e casting in vari lungometraggi e pubblicità e coordina diversi progetti di *film education*. *L'uomo con la lanterna* (2018) rappresenta uno snodo fondamentale per la sua carriera sia perché si tratta di una produzione nazionale ,Lixi lavora, in questo progetto, con la casa di produzione bolognese Kiné, sia perché l'oggetto della

19. Cfr. Raffaella Giancristofaro, 25 anni del festival di Paolo Fresu: uno spettacolo continuo, dove ogni strumento diventa voce, «MyMovies.it» (11 aprile 2004), https://www.mymovies.it/film/2023/berchidda-live/ (ultima consultazione: 13 ottobre 2024).

pellicola è strettamente autobiografico: la cineasta, infatti, prende avvio dal proprio archivio fotografico e filmico per documentare la storia di suo zio, Mario Garau, un bancario sardo che, alla metà degli anni Venti, «viene distaccato in Cina dal Credito Italiano per lavorare come funzionario della Italian Bank of China, negli uffici di Tientsin e di Shanghai»[20], durante l'epoca delle Concessioni internazionali e dei Trattati ineguali. Scritto con WuMing2, il documentario si avvale della collaborazione di giovani maestranze sarde, per esempio di Michela Anedda alle animazioni e di Ambrogio Nieddu al montaggio; in particolare, il contributo di quest'ultimo appare fondamentale per far sì che il 'metraggio trovato' mantenga la propria aura di oggetto misterioso ed esotico, arrivato sin qui da un'epoca e da un luogo lontano.

Le nuove leve: Daniele Atzeni, Peter Marcias, Gaetano Crivaro e Margherita Pisano, Giulia Camba[21]

Dal primo decennio degli anni 2000, una nuova generazione di cineaste e cineasti si affaccia alla produzione di pellicole di *found footage*, incorporando simili prodotti all'interno di filmografie assai varie. Si realizza, grazie a loro, un rinnovamento delle pratiche e degli stili, oltre all'utilizzo degli archivi a fini di testimonianza storica, i repertori vengono impiegati anche a fini creativi, dando vita a storie immaginarie e a 'falsi' documentari; inoltre, prevale una loro risemantizzazione in senso poetico ed evocativo, all'interno di opere che presentano tratti decisamente originali. Ci troviamo di fronte, insomma, ad autori e autrici che si sono dimostrati in grado non solo di girare film di montaggio, ma anche di esprimere, attraverso il lavoro artistico, un'idea di cinema e di mondo.

In questa prospettiva, appare centrale, innanzitutto, l'opera di Daniele Atzeni, il quale con *I morti di Alos* (2011) e *Inferru* (2019), prodotti dalla Araj Film, fondata dallo stesso Atzeni[22], dà vita a narrazioni di luoghi immaginari. Alos, un paese devastato da un disastro industriale, e una cittadina costruita attorno a una miniera, denominata *Inferru* (Inferno). Più precisamente, con *I morti di Alos* si fa riferimento a un montaggio di diversi materiali, provenienti, per esempio, dai film relativi al Piano di rinascita conservati dalla Cineteca Sarda, dalle pellicole di Fiorenzo Serra – in particolare, appaiono iconiche le inquadrature tratte da *I Merdules di Ottana* (1957)[23] –, dalle fotografie di Josto Manca realizzate nel manicomio di Villa Clara a Cagliari nel 1977 e pubblicate su *L'Unione Sarda* e da immagini girate ex novo a Gairo Vecchio, in Ogliastra, a Dolianova, nell'ex manicomio, e nel Cimitero Monumentale di Bonaria a Cagliari. Grazie a questi frammenti, Atzeni compone il racconto del superstite di un disastro industriale avvenuto in un paese immaginario della Sardegna, riflettendo così sulla sua modernizzazione 'forzata', il cui paradigma ha comportato un'irrimediabile alterazione del sostrato socio-culturale dell'Isola.

Sempre al tema dei mutamenti violenti relativi all'industrializzazione in Sardegna è dedicato *Inferru*. In questo caso a essere protagoniste sono le miniere di una città molto simile a Carbonia, denominata, però *Inferru*: l'inferno del lavoro in miniera e della vita controllata dalla Società Mineraria. In questa pellicola, il

20. Francesca Lixi, L'uomo con la lanterna, 2017, https://doc.kine.it/wp/l-uomo-con-la-lanterna/ (ultima consultazione: 23 agosto 2024).

21. Si ringraziano infinitamente Daniele Atzeni, Peter Marcias, Nicola Contini (Paesaggi di Famiglia e Mommotty), Gaetano Crivaro e Andrea Mura (Ginko Film) per aver messo a disposizione di chi scrive i film di cui tratteremo in questo paragrafo.

22. Oltre a questi due lavori, va citato anche l'episodio *MA-MA*, presente all'interno del progetto collettivo di *found footage Le storie che saremo* (2020), prodotto da Ginko Film, curato da Marco Zuin e ideato durante la pandemia di Covid-19.

23. *I Merdules di Ottana* di Fiorenzo Serra fa parte di *La mia terra è un'isola*, un'antologia cinematografica predisposta da Serra stesso ed edita in DVD da Ilisso nel 2010, dopo la morte dell'autore nel 2005.

found footage fa riferimento non solo ai materiali della Cineteca Sarda, ma anche a quelli di AAMOD, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, e a quelli dell'Associazione paesaggi di famiglia, fondata da Nicola Contini, la quale ha raccolto numerosi *home movies* connessi al territorio sardo. Ne scaturisce un montaggio in cui inquadrature delle miniere, della città mineraria e della vita dei minatori si mescolano poeticamente seguendo il filo rosso del racconto del protagonista, un minatore che, intrappolato nella frana di una vena carbonifera, sta per morire. Di nuovo torna il tema della trasformazione del territorio sardo, avvenuta attraverso insediamenti industriali che ne hanno sfigurato i tratti e che hanno costretto i suoi abitanti a vivere miseramente.

Il tema della vita dei minatori in Sardegna è al centro anche di *Uomini in marcia* (2023) di Peter Marcias. All'interno del documentario, in cui si alternano interviste a repertori, si ritrovano immagini degli archivi, fra gli altri: di Gianni Loy, docente di Diritto del Lavoro, la cui intervista è presente nel film, di Tonino Casula, artista e scrittore, membro del *Gruppo '58* di Cagliari; della Cineteca Sarda, si pensi alle pellicole di Salvatore Sardu, noto cineasta indipendente cagliaritano, e della famiglia Solinas; di AAMOD (Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico); dell'«Archivio Marcia per lo Sviluppo»; delle Teche RAI, della Cinematek -Royal Archive of Belgium e Claire Meyer; di Kinolibrary e di Videolina. Frammenti, che coprono un arco temporale assai ampio, dall'epoca della pellicola a quella del video, danno corpo e voce alla lunga storia di conflitti per il lavoro e la dignità di migliaia di persone nel Ventesimo secolo, con un focus specifico sulle lotte dei minatori in Sardegna.

Marcias impiega le tecniche del *found footage* anche in altri film, in particolare nei biopic *Tutte le storie di Piera* (2013) sull'attrice Piera Degli Esposti e *Nilde Iotti, il tempo delle donne* (2020) riguardante la dirigente comunista; infine, un utilizzo poetico ed evocativo dei materiali di repertorio prende corpo nel cortometraggio *Lo sguardo esterno* (2022), in cui, facendo riferimento a modelli artistici, alla fotografia e al cinema, il regista oristanese riflette sui modi in cui la Sardegna è stata rappresentata, o può essere rappresentata, da uno sguardo esterno, ossia dallo 'sguardo dell'altro' non sardo.

Sempre sul piano evocativo e simbolico lavorano Gaetano Crivaro e Margherita Pisano, i quali nel 2021, licenziano insieme a Felice D'Agostino, la versione definitiva di *Rondò final*, all'interno delle attività del laboratorio di ricerca «L'Ambulante»[24].

Secondo gli stessi autori, il film afferisce a

> un'ossessiva ricerca che potremmo definire "di montaggio". Un film frutto di un lungo processo collettivo, fatto di successive ri-appropriazioni. Una riflessione poetica sullo sguardo, sulle immagini, attraverso un rito nel quale si inscrivono non di rado gerarchie e rapporti di forza per mezzo di messinscene estetiche. Un viaggio ipnotico che interroga la produzione stessa dell'immagine e lo spazio che essa occupa nel vivente, che assume la forma del rito che torna, ripetendo e rifondando ogni volta il tempo. Un rondò, allora, che lontano dall'affermare la circolarità della storia, si dipana a spirale, liberandosi ad ogni giro in molteplici derive, nell'esplosione degli sguardi che dalle immagini vanno e vengono[25].

In particolare, questa 'riflessione poetica sullo sguardo' riguarda la processione di Sant'Efisio, che avviene ogni anno, a inizio maggio, nella zona di Cagliari. Il rito antico, in nome del martire il cui culto è assai diffuso nella Sardegna meridionale, viene qui osservato grazie alle lenti di macchine da presa a passo ridotto, di

24. Cfr. https://lambulante.org/about/ (ultima consultazione: 15 ottobre 2024).

25. Rondò final. Note, 2024, https://lambulante.org/rondo-final/ (ultima consultazione: 15 ottobre 2024).

videocamere analogiche e di videocamere digitali, rievocando, attraverso una simile transizione mediale, la longevità della devozione al Santo, capace di innervare e sostenere l'identità di una parte dell'Isola. In questa prospettiva, l'impiego poetico e non meramente compilativo del *found footage*, afferente ai fondi filmici della Cineteca Sarda[26], ai materiali in VHS di Felice Tiragallo (1991), alle riprese in 9,5mm di Marino Cao (1943) e ai video digitali di Salvatore Carboni (2007-2018) a cui si aggiunge il girato (su film o in digitale) di Crivaro, Pisano e D'Agostino, consente di mostrare la dimensione immateriale del connubio fra individui, società, cultura e territorio di una parte dell'Isola.

Ancor più interessante è la modalità di lavoro scelta dagli autori: *Rondò final* è, infatti, un 'film a staffetta'

> sognato, incominciato e coordinato da Gaetano Crivaro e Margherita Pisano [...] montato, discusso, montato e rimontato dall'Assemblea di montaggio composta da Luca Carboni, Gaetano Crivaro, Felice D'Agostino, Alberto Diana, Arturo Lavorato, Margherita Pisano, Margherita Riva, Vittoria Soddu [...] Accordata, ispirata e coordinata da Arturo Lavorato e Felice D'Agostino [...] Smontato, rimontato e terminato da Gaetano Crivaro, Margherita Pisano, Felice D'Agostino[27].
>
> La creazione di 'un'assemblea di montaggio' diviene la spia di un approccio originale al film, inteso non più come emanazione del regista-artista, ma come un lavoro di incontro e di negoziazione degli sguardi. In altri termini, *Rondò final* si configura come un processo creativo che si innesta ogni volta che la luce del proiettore illumina lo schermo, più che come un prodotto chiuso che si dà una volta per tutte.

Anche per Giulia Camba, autrice di *Ausonia* (co-diretto con Elisa Meloni, 2019) ed *Eréntzia* (2022), il cinema di *found footage* si presenta come un processo in grado di riattivare significati profondi. Anche quando, come avviene per *Eréntzia*, prodotto dalla Ginko Film, si sta trattando dell'artigianato sardo. In maniera più precisa, le immagini tratte dai repertori della Cineteca Sarda, associate a inquadrature girate nel presente, hanno qui la funzione di evidenziare i lati immateriali di molte pratiche lavorative legate alle tradizioni isolane. Fra memoria e contemporaneità, si genera una dialettica temporale in cui ciò che è trascorso non è mai veramente passato, e ciò che è presente affonda le radici in gesti compiuti innumerevoli volte.

Conclusioni. Il *found footage* in Sardegna: nuove prospettive di ricerca artistica

Nonostante possa apparire un ambito 'di nicchia', il *found footage* sta dimostrando di essere un campo di ricerca in cui autori ormai affermati e *filmmaker* più giovani operano in maniera originale utilizzando il patrimonio cinematografico sardo per raccontare l'Isola e gli isolani attraverso gli occhi di chi li ha preceduti e talvolta, come nel caso di *Berchidda Live*, attraverso il proprio archivio. Spesso sono i responsabili del principale archivio filmico della regione, ossia la Cineteca Sarda, a promuovere questa virtuosa operazione, sia attraverso progetti di residenza come quelli di *Re-framing Home Movies* sia attraverso

26. In particolare, si fa riferimenti ai fondi «Antonio Vodret (Anni '20/'30), Francesco Muntoni (Anni '30/'40), Elena Cossu (fine Anni '50), Natalino Ridolfini (Anni '50), Rundini (Anni '50), Elio Del Piano (1954), Fausto Lai (1954), Salvatore Bruno (8mm – 1959, 1960, 1963), Girolamo Sotgiu (8mm – Anni '50/'60), Paolo Bucarelli (S8mm – Anni '60), Mariarosa Pineider (Anni '60), Romano Widmar (Anni '60), Raffaele Angius (1965), Gerolamo Anziani (1963-1965), Enrico Angioni (8mm, Anni '60), Felice Tiragallo (Anni '80), Nino Solinas (1960-1980)». Rondò final. Credits, 2024, https://lambulante.org/rondo-final/ (ultima consultazione: 15 ottobre 2024).

27. *Ibid*.

la collaborazione alle produzioni. Al loro interno, i repertori possono essere costantemente ri-semantizzati, generando nuove visioni della Sardegna.

Ne emerge un quadro variegato, in cui gli archivi vengono utilizzati a fini di testimonianza storica o a fini espressivi con un obiettivo assai simile: riconnettersi a un passato ancora ben presente e restituirne il senso profondo, a volte nascosto a volte più evidente, nella convinzione che i frammenti di pellicola scelti, siano essi amatoriali o appartenenti a film in 35mm, costituiscano un ponte simbolico fra il materiale e l'immateriale, fra il visibile e l'invisibile. Detto altrimenti, nella convinzione che costituiscano uno dei possibili modi per afferrare lo spirito dell'Isola e dei suoi abitanti.

Focus

Daniele Atzeni. Il racconto della realtà tra documentario e *found footage film*

Michela Buttu

Abstract

Il saggio ripercorre la produzione filmica di Daniele Atzeni che dai primi anni Duemila sperimenta il linguaggio del documentario, ponendo al centro della narrazione le tematiche riconducibili all'orizzonte ampio del sociale. A oggi, il suo corpus di opere si compone di documentari classici e di film d'archivio. Ed è proprio nella pratica del *found footage* che Atzeni ha individuato la forma espressiva più adatta per far emergere il suo ruolo di autore, perseguendo attraverso una visione poetica personale, il giusto equilibrio tra la dimensione estetica e quella tematica. Da tale pratica derivano i film, *I morti di Alos* e *Inferru*, dei quali il presente contributo intende offrire una lettura puntuale e articolata.

The essay traces the filmic production of Daniele Atzeni who since the early 2000s, has been experimenting with the language of documentary filmmaking, focusing on themes related to the wide horizon of the social. At present, his corpus of works comprises documentaries and found footage films. It is precisely in the found footage practice that Atzeni has identified the most proper expression form to bring out his authorial role, pursuing, through a personal poetic vision, the right equilibrium between the aesthetical and content dimensions. As the result of this practice are the films, *I morti di Alos* e *Inferru*, of which this paper will offer a punctual and detailed analysis.

Nato a Iglesias nel 1973, Daniele Atzeni ha conseguito il diploma in Regia cinematografica alla NUCT (Nuova Università del Cinema e della Televisione) a Roma nel 1999. Nel 2009 ha fondato la casa di produzione Araj Film, con la quale ha realizzato diversi suoi lavori. Parallelamente all'attività di regista, da diversi anni si occupa dell'insegnamento teorico e pratico delle discipline cinematografiche, nell'ambito di laboratori, workshop e corsi di formazione organizzati da istituti superiori, università e associazioni culturali[1].

La sua produzione filmica si caratterizza per uno stile del tutto personale nell'impiego del linguaggio documentaristico, con interessi che sul piano tematico spaziano dal lavoro al ritratto di personalità intellettuali e culturali, al racconto di nuove realtà associative. Il tema del lavoro, inserito nell'orizzonte più vasto del sociale, occupa senza dubbio una posizione di primo piano. Tuttavia, nell'arco di poco più di un ventennio, il regista si è concesso qualche incursione nell'ambito del ritratto, non soltanto di tipo biografico. Nel 2012 Atzeni ha realizzato il documentario *Vittorio De Seta e la Barbagia* (Italia, 29'), nel quale il regista palermitano racconta il suo rapporto con la realtà descritta nei lavori da lui girati nel paese di Orgosolo, attraverso un'intervista a cui si alternano brani tratti dalle opere prese in esame[2]. Il documentario di Atzeni permette così di cogliere

1. All'interno del sito www.cinemaitaliano.info è possibile consultare la biografia e filmografia completa del regista, con le schede tecniche, nonché le recensioni e le informazioni relative ai vari premi e riconoscimenti ricevuti da ogni singolo lavoro. Si veda tal proposito *Daniele Atzeni*, https://www.cinemaitaliano.info/pers/030887/daniele-atzeni.html (ultima consultazione: 29 ottobre 2024).
2. Si tratta dei documentari *Pastori a Orgosolo* e *Un giorno in Barbagia*, entrambi del 1958, nonché del film *Banditi a Orgosolo* del 1961.

il profilo umano e intellettuale, prima ancora che professionale, di De Seta, che giunse a Orgosolo dopo aver letto l'inchiesta condotta da Franco Cagnetta nel 1954. Al contempo, grazie al racconto di De Seta, il film offre un ritratto vivido e sincero di un paese all'epoca demonizzato e colpito dal pregiudizio dovuto alla questione del banditismo.

Orgosolo ha rappresentato inoltre una tappa importante nel percorso biografico dello scrittore Sergio Atzeni (Capoterra 1952 - Carloforte 1995) che, appena adolescente, vi abitò con la famiglia tra il 1964 e 1965. Della breve tappa a Orgosolo, oltreché delle altre vicende e degli spostamenti in varie città che hanno segnato la vita dello scrittore, dà conto il documentario *Madre acqua. Frammenti di vita di Sergio Atzeni* (Italia, 60'), realizzato da Atzeni (regista) nel 2015. *Madre acqua*, il titolo che lo scrittore avrebbe voluto attribuire al suo romanzo *Il quinto passo è l'addio*, ricostruisce in maniera rigorosa il percorso biografico e artistico di Sergio Atzeni. E lo fa unendo alle testimonianze di chi l'ha conosciuto, amato e stimato, le fotografie, i filmati e le registrazioni audio con interviste o interventi tenuti dallo scrittore in diverse occasioni, intervallati dalla lettura in *voice over* di alcuni brani tratti da *Il quinto passo è l'addio*. In fin dei conti, *Madre acqua* sembra quasi un atto dovuto nei confronti di uno scrittore che, «per la sua capacità di unire verità storica e finzione letteraria»[3], si configura come un riferimento importante specialmente nella produzione filmica "ibrida" di Daniele Atzeni.

Parlando dei suoi lavori il regista li distingue infatti in due categorie: da una parte ci sono i documentari classici, dall'altra si collocano quelli che lui stesso definisce film "ibridi". Nella prima categoria, oltre ai lavori menzionati poc'anzi, rientra un gruppo di documentari in cui la tematica del sociale, che è stata affrontata con approcci differenti, ricorre più frequentemente. Nei documentari, *La leggenda dei santi pescatori* (Italia, 2005, 18') e *Mesa Noa* (Italia, 2022, 70') Atzeni ha adottato un approccio di tipo essenzialmente osservativo. Nel primo viene raccontata una giornata di lavoro dei pescatori di Calasetta, nell'Isola di Sant'Antioco. La rilevanza di questo documentario risiede in particolare nell'aver filmato la pesca dei tonni effettuata attraverso l'antico metodo della mattanza nella tonnara di Cala Vinagra che si trova nell'Isola di San Pietro. Nel secondo documentario il regista si è invece occupato di seguire il percorso compiuto dalla cooperativa sociale Mesa Noa, che ha aperto a Cagliari il primo emporio collaborativo autogestito della Sardegna, proponendo un sistema di mercato alternativo rispetto alla grande distribuzione.

Fatta eccezione per questi due documentari, è opportuno osservare come nella produzione di Atzeni le tematiche sociali e del lavoro siano state più ampiamente trattate secondo una prospettiva politico-critica, che pone l'accento sulla questione della subalternità da parte della Sardegna, ossia dello sfruttamento di tipo "coloniale" delle sue risorse umane e territoriali[4]. In una simile prospettiva si inseriscono i documentari *Racconti dal sottosuolo* (Italia, 2002, 44') e *Sole nero* (Italia, 2010, 40'), che si configurano come un vero e proprio mezzo di denuncia sociale, con particolare riferimento sia alla realtà mineraria del Sulcis, sia ai problemi causati dallo sviluppo industriale nell'Isola.

---

3. Intervista rilasciata a Silvio Grasselli, disponibile su YouTube. Cfr. Musil Brescia, *Racconti dal sottosuolo. Tre film di Daniele Atzeni - Fondazione Musil – LIDN*, 26-04-2022, https://www.youtube.com/watch?v=F4zrw4Q6V74 (ultima consultazione: 29 ottobre 2024).

4. Mi riferisco a quanto affermato dal regista in diverse occasioni. Cfr. Salvatore Pinna, *Per Atzeni il sole è sempre nero*, 16 novembre 2011, http://www.cinemecum.it/newsite/index.php?option=com_content&view=article&id=3616:per-atzeni-il-sole-e-sempre-nero&catid=62&Itemid=241 (ultima consultazione 29 ottobre 2024); Silvio Grasselli, *Daniele Atzeni, memorie dal sottosuolo*, «Il manifesto», 31-10-2020, https://ilmanifesto.it/daniele-atzeni-memorie-dal-sottosuolo (ultima consultazione: 29 ottobre 2024); Roberto Oggiano, *Inferru: denuncia dell'esistente e immaginazione. Intervista a Daniele Atzeni*, «Scenari», 27 ottobre 2021, https://www.mimesis-scenari.it/2021/10/27/inferru-denuncia-dellesistente-e-immaginazione-intervista-a-daniele-atzeni/ (ultima consultazione: 29 ottobre 2024).

Con il suo documentario d'esordio, *Racconti dal sottosuolo*, Atzeni ha dato voce ai ricordi di alcuni ex lavoratori delle miniere del Sulcis-Iglesiente e del Guspinese. Alle testimonianze narrate in prima persona dagli operai e da una ex cernitrice si uniscono le riprese fatte nei luoghi delle miniere dismesse, simbolo del tramonto della civiltà mineraria in Sardegna. L'andamento del documentario è inoltre scandito dalla lettura in *voice over* delle poesie tratte dal libro *Bethger: il lungo dolore* di Manlio Massole, che compare a sua volta tra gli ex minatori intervistati. Quelle raccontate dai protagonisti sono storie di atroci fatiche, da cui emerge la drammaticità delle condizioni di lavoro, a causa delle quali, come spiega Massole: «si dimenticava nel modo più assoluto l'umanità dell'uomo». Un forte senso umanità caratterizzava invece il rapporto tra compagni e si manifestava soprattutto nei momenti più difficili e tragici del lavoro in miniera. Quest'ultima era tanto odiata, ma, al contempo, amata al punto da considerarla come parte essenziale della propria identità. «Un minatore è cosa diversa dalla persona» dice infatti Massole. E chi se non lui, che aveva rinunciato alla professione di insegnante per lavorare come operaio, poteva sentire così profondamente l'appartenenza al luogo della miniera e alla cultura del popolo dei minatori. Resta infine l'amarezza e, assieme, il sentimento di lutto da parte dei protagonisti per l'epilogo di quella cultura, fondata su dure lotte e lunghi scioperi contrassegnati dall'occupazione delle gallerie nel sottosuolo.

Diversamente da *Racconti dal sottosuolo*, in cui il lavoro in miniera rivela una dimensione culturale fortemente radicata nello spirito degli ex minatori, *Sole nero* assume i toni di una vera e propria inchiesta sugli effetti disastrosi provocati sul piano sanitario, ambientale e sociale dall'industria petrolchimica di Porto Torres. *Sole nero* porta all'attenzione dello spettatore un tema di grande rilevanza attraverso le testimonianze, non soltanto di alcuni operai ed ex operai, ma anche dei familiari degli ex lavoratori morti a causa delle malattie dovute all'esposizione a sostanze tossiche come l'amianto durante il lavoro in fabbrica. Nel documentario trovano inoltre spazio le interviste fatte a professionisti del settore legale e sanitario, che denunciano l'inquinamento ambientale e la conseguente altissima incidenza di tumori sulla popolazione. Alle interviste si alternano i filmati di repertorio provenienti da diversi archivi, come ad esempio i cinegiornali di propaganda industriale di proprietà dell'Istituto Luce. La forza comunicativa del documentario sta perciò nel mettere in luce il lato oscuro di un simile modello di progresso economico che, nei propositi iniziali, avrebbe dovuto salvare quel territorio dal problema della disoccupazione. Seguendo le sollecitazioni del brano letto in *voice over* verso il finale, *Sole nero* porta allora a chiedersi se di fronte a tutto ciò, non sia più che opportuno pensare di «riscrivere il significato stesso della parola progresso».

Atzeni definisce questi due documentari "partigiani", perché la loro peculiarità sta nell'aver dato spazio, sostenuto e difeso le testimonianze degli attori sociali intervistati. Tuttavia, quasi per un senso di insoddisfazione, Atzeni è ritornato sui temi già trattati in *Racconti dal sottosuolo* e *Sole nero*, rielaborandoli alla luce di un *modus operandi* in cui il cinema documentario incontra quello di finzione, mediante il ricorso alla pratica del *found footage*. In altre parole, il regista ha individuato nel *found footage film* la forma espressiva più adatta per far emergere il suo ruolo di autore, perseguendo, attraverso una visione poetica personale, il giusto equilibrio tra la dimensione estetica e quella tematica. Da un simile nuovo approccio derivano le sue opere filmiche "ibride", ossia i due mediometraggi: *I morti di Alos* (Italia, 2011, 32') e *Inferru* (Italia, 2019, 38'), che si distinguono all'interno della sua produzione per la ricchezza e l'originalità dell'impianto narrativo e visivo. Tali film costituiscono inoltre i primi due capitoli di una trilogia non ancora conclusa[5]. Entrambi si caratterizzano per una narrazione di finzione

5. Cfr. Roberto Oggiano, *"Inferru": Denuncia dell'esistente e immaginazione. Intervista a Daniele Atzeni*, cit.; Antonello Zanda, *Film: Inferru (Daniele Atzeni, 2019)*, «Teorema. Rivista sarda di cinema»,

nata dalla penna del regista, che in tal senso ha sostituito le testimonianze condivise da persone reali. Ma, soprattutto, nella modalità espressiva del *found footage*[6], le immagini d'archivio, recuperate in diversi archivi filmici e audiovisivi[7], sono state sottoposte a un processo di ricontestualizzazione e risemantizzazione, che le ha trasformate nelle protagoniste assolute delle storie, narrate in entrambi i film dalla *voice over* di un personaggio immaginario. Ciò non ha però impedito al regista di curare anche l'aspetto dell'attendibilità storica di quel che viene raccontato, mediante un lungo percorso di ricerche e studi sui temi trattati.

I morti di Alos assume la forma di un «apologo noir»[8], alla cui origine sta la visita da parte di Atzeni al paese ogliastrino di Gairo Vecchio, abbandonato dai suoi abitanti nel corso degli anni Sessanta per via di una serie di alluvioni che ne avevano precluso l'abitabilità. La vista degli edifici fatiscenti in questo paese fantasma della Sardegna orientale, nonché la sua atmosfera cupa e inquietante, hanno coinciso con l'interesse del regista verso le ambientazioni tetre proprie dei racconti di Edgar Allan Poe[9], citato tra l'altro in esergo al film. Tuttavia, i riferimenti impiegati per la scrittura della storia sono ancora da ricercare nell'ambito della letteratura sarda. Atzeni cita in particolare il libro di Francesco Masala, *Il parroco di Arasolè*, pubblicato in prima edizione con il titolo *Il Dio Petrolio*. C'è di fatto in questo libro l'intento precipuo di far emergere attraverso il monologo del protagonista il disagio storico vissuto da un'intera civiltà, tra crisi identitarie e senso di alienazione in una nuova società dominata dal Dio Petrolio. Lo stesso senso di alienazione e smarrimento caratterizza *I morti di Alos*, per la cui realizzazione Atzeni ha dunque preso spunto da questa serie di suggestioni visive e letterarie.

Alos è un piccolo paese immaginario del centro Sardegna che una mattina di agosto del 1964 viene distrutto da una nube tossica proveniente dal vicino stabilimento petrolchimico. La storia viene raccontata dalla *voice over* di Antoni Gairo, l'unico tra i suoi compaesani a essere sopravvissuto alla terribile catastrofe. Recuperata improvvisamente la memoria, Gairo descrive la vita della sua comunità: una società arcaica dedita essenzialmente all'attività agro-pastorale, che a un certo punto si è lasciata ingannare dall'avvento della modernità con la promessa di una vita più dignitosa, rappresentata dalla creazione di uno stabilimento industriale. Una comunità che ha abbandonato le secolari tradizioni lavorative e culturali, rinunciando di conseguenza alle proprie peculiarità identitarie, fino ad arrivare al tragico epilogo.

Sul piano estetico, Atzeni ha costruito la credibilità della narrazione sulla forza documentaria delle immagini, grazie a un sapiente intreccio di materiali visivi differenti: riprese dal vero odierne, documentari d'archivio e fotografie. Il paese di Alos dopo la tragedia è riprodotto visivamente dalle immagini girate a Gairo Vecchio, con le sue strutture diroccate e disabitate riprese perlopiù col grandangolo dal basso, desaturate poi in fase di post-produzione per ricreare le ambientazioni terrificanti derivate dal romanzo gotico ottocentesco. A

7-12-2020, https://teoremacinema.com/film-inferru-daniele-atzeni-2019/ (ultima consultazione: 29 ottobre 2024).

6. Della ormai vasta letteratura sul tema, mi limito a citare: Marco Bertozzi, *Recycled cinema*, Venezia, Marsilio Editori, 2012.

7. In *I morti di Alos*, le immagini della prima parte, realizzate da Fiorenzo Serra, sono tratte dalla collana *La mia terra è un'isola* (2010), curata dalla casa editrice Ilisso. Mentre nella seconda parte provengono dai documentari conservati nell'Archivio della Società Umanitaria - Cineteca Sarda. In *Inferru* la ricerca ha compreso più archivi, tra i quali: Società Umanitaria - Cineteca Sarda; Associazione Paesaggi di Famiglia; Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico AAMOD (Roma); Archivio privato Salvatore Sardu.

8. Cfr. Salvatore Pinna, *Per Atzeni il sole è sempre nero*, cit.

9. Cfr. Daniele Atzeni, *Note di regia del documentario "I Morti di Alos"*, https://www.cinemaitaliano.info/news/10734/note-di-regia-del-documentario-i-morti-di.html (ultima consultazione: 29 ottobre 2024).

ricreare una simile atmosfera mortifera contribuisce inoltre un *sound design* curato minuziosamente da Stefano Guzzetti, in cui il rintocco premonitore delle campane ha il compito di scandire il ritmo del racconto, rimarcando i momenti di transizione tra le diverse parti del film. La prima parte restituisce il ritratto di una Sardegna arcaica e pastorale che prende corpo nelle immagini d'archivio tratte dai documentari girati in Barbagia, Desulo, Fonni, Ottana, Oliena, tra gli anni Cinquanta e Sessanta da Fiorenzo Serra[10]. La seconda parte del film si concentra sulla fase della svolta industriale. Qui Atzeni ha impiegato i documentari prodotti tra gli anni Sessanta e Settanta dalla Regione Sardegna per promuovere l'industrializzazione nell'Isola, con l'intento precipuo di sovvertire una simile tesi propagandistica. Sul piano tematico il regista ha concepito un racconto filmico ispirato da una precisa idea politica che denuncia la mancata autodeterminazione del popolo sardo di fronte a interventi di tipo "coloniale", con un chiaro riferimento alle conseguenze fallimentari del processo di industrializzazione avviato nell'Isola con il Piano di Rinascita degli anni Sessanta. Alos non corrisponde a un luogo specifico, benché la scelta di utilizzare nella voce narrante la lingua sarda nella variante nuorese sia coerente con le immagini prese a prestito specialmente dai documentari di Serra[11]. Esso assume piuttosto i contorni di una metafora che rinvia all'iconografia classica e stereotipata di una Sardegna arcaica e incontaminata, di cui però Atzeni rifugge una certa rappresentazione mitizzata, mettendo anzi in evidenza gli aspetti negativi che connotavano quel tipo di modello societario. Una Sardegna che, per via di un'evidente inadeguatezza a livello istituzionale, è stata travolta dall'orrore prodotto sul piano visivo, ambientale e psichico dal moderno modello di progresso industriale.

L'ultima parte del film si concentra essenzialmente sul disagio interiore e psichico vissuto da Antoni Gairo che, dopo la catastrofe di Alos, per la sua presunta follia viene rinchiuso nel manicomio di Villa Clara a Cagliari, di cui compaiono le fotografie scattate negli anni Settanta da Josto Manca; ad esse si uniscono le riprese girate nell'ex manicomio di Dolianova, in una comunanza di parole e immagini che permette di cogliere l'animo tormentato del protagonista. Guardando più a fondo, *I morti di Alos* prelude in realtà a quanto Atzeni svilupperà con maggiore intensità in *Inferru*. Gairo si scopre infatti intento a scavare nel sottosuolo dei suoi ricordi e, insieme, della sua coscienza, nell'attesa di rincontrare un giorno i suoi compaesani e trasformarsi «in ombra in mezzo alle ombre che pace non hanno mai trovato».

Nella cornice visiva di *Inferru* la protagonista è ancora una volta la Sardegna, in particolare il Sulcis, un territorio che il regista conosce bene perché è quello al quale appartiene ed è quello che ha avuto modo di indagare con maggiore attenzione e dovizia documentaria. Ed è attraverso una selezione di filmati d'archivio, girati proprio in questo territorio, tra gli anni Quaranta e Ottanta[12], che Atzeni ha voluto raffigurare la sua miniera di *Inferru*. Come già il paese di Alos, anche la miniera di *Inferru* non esiste, seppure assuma una connotazione

10. Relativamente ai film di Serra cito in particolare: Gianni Olla, *Dai Lumière a Sonetàula. 109 anni di film, documentari, fiction e inchieste televisive sulla Sardegna*, Cagliari, CUEC, 2008; Antioco Floris, *Nelle ombre del tempo. L'ultimo pugno di terra e il cinema di Fiorenzo Serra*, in Giuseppe Pilleri e Paola Ugo, *L'ultimo pugno di terra. Il film di Fiorenzo Serra sulla Rinascita*, Nuoro, Il Maestrale, 2014, pp. 17-50.

11. Il film è stato distribuito sia in sardo (voce narrante Giovanni Carroni) con sottotitoli in italiano, sia in italiano (voce narrante Alessandro Valentini). Per un approfondimento sul tema dell'utilizzo della lingua sarda nel cinema come segno identitario, mi limito a menzionare: Antioco Floris, *Per una storia "identitaria" del cinema in Sardegna dal secondo dopoguerra a oggi*, in Paolo Dal Molin (a cura di), *Creazioni identitarie. Arte, cinema e musica in Sardegna dal secondo dopoguerra a oggi. Studi e testimonianze*, Nuoro, Il Maestrale, 2022, pp. 177-204.

12. Tra i documentari impiegati si citano: *Un domani per Portoscuso*, *Carbonia, una città che resiste* e *La legge del profitto* di Salvatore Sardu; l'episodio su Carbonia dal film di Fiorenzo Serra *L'ultimo pugno di terra* del 1965; *Noistottus* di Piero D'Onofrio e Fabio Vannini del 1987; immagini di cinema di famiglia dal progetto "Paesaggi di famiglia", curato da Nicola Contini e promosso dall'ISRE.

reale e materica grazie a un montaggio di immagini relative a luoghi esistenti. La pertinenza rispetto al territorio rappresentato è altresì confermata dall'utilizzo nella voce narrante della lingua sarda nella variante campidanese[13]. Tuttavia, a differenza del film precedente, in *Inferru* le immagini abbandonano definitivamente un intento descrittivo, per seguire il registro emotivo, a tratti delirante, del monologo narrato dalla *voice over* di un minatore immaginario, al quale Atzeni ha affidato le sue riflessioni più profonde di natura storica, politica ed esistenziale. L'anziano minatore, colto nei suoi ultimi istanti di vita mentre viene travolto da una frana durante l'orario di lavoro in miniera, sembra trovarsi in un limbo temporale che gli permette di osservare contemporaneamente passato e presente, nonché di fare oscure premonizioni sul futuro. All'interno di un simile vuoto temporale, le immagini d'archivio paiono immerse in un'atmosfera siderale, a cui concorre un progetto sonoro, curato ancora da Guzzetti, che evoca un forte senso di straniamento e alienazione. Immagini e suoni accompagnano così le parole del protagonista che si abbandona a un intenso viaggio nella propria coscienza; quasi uno sfogo disperato acuito da un atteggiamento fortemente nichilista che lo porta a riesaminare secondo una prospettiva pessimista la sua intera esistenza, totalmente dedicata al lavoro in miniera.

Nelle affermazioni del protagonista si può leggere ancora una volta un rimando alla questione della subalternità da parte della Sardegna. In altri termini, la condizione di asservimento a cui si fa riferimento nel film può essere quella che per il regista da sempre pertiene ai lavoratori nell'area geografica del Sulcis. Ma, a dire il vero, in *Inferru* l'ormai consueto approccio di denuncia e di critica sociale si allontana da un orizzonte di rimandi tematici prettamente regionale, acquisendo una connotazione esistenzialista che abbraccia la dimensione ideologica dell'anarchia. A tal proposito, *Memorie dal sottosuolo* di Dostoevskij costituisce uno dei riferimenti principali, a partire dall'incipit del film: «Signori mi tormentano degli interrogativi. Risolvetemeli». Oltre a questo, tra i rimandi letterari che Atzeni cita si trovano testi come *Discorso sulla servitù volontaria* di Étienne de La Boétie e *Il diritto alla pigrizia* di Paul Lafargue.

Da quest'ultimo in particolare il regista ha recepito il rifiuto verso il cosiddetto dogma del lavoro, o meglio verso l'idea ingannevole del lavoro prodotta nell'ambito dell'ideologia capitalista. In una simile ottica, il lavoro non rende infatti l'uomo libero, bensì lo condanna a una condizione di servitù che si ripete in maniera circolare. «Il buio salirà dal sottosuolo, salirà fino al cielo». Ecco allora che, con queste parole, accompagnate dall'immagine del fumo prodotto dalle alte ciminiere industriali, l'anziano minatore allude alla fine della società mineraria, ovvero al passaggio dall'"inferno" della miniera a quello del lavoro in fabbrica, con un riferimento puntuale alla creazione del polo di Portovesme, che nel film prende il nome di Portu Nou.

Inferru è dunque la miniera che, anche quando fuoriesce dal sottosuolo e si trasforma in fabbrica, rappresenta comunque l'allegoria delle convenzioni sociali che costringono l'uomo entro l'orizzonte unico della dialettica servo-padrone, responsabile della degenerazione intellettuale e sociale dell'umanità. Ciò rende *Inferru* un film complesso, denso di richiami metaforici che costituiscono il risultato di un lavoro di ricerca estetica e documentaria durato circa quattro anni. In questo scenario, la fatica provata dallo scarabeo stercorario nelle sequenze iniziali del film è allora la stessa compiuta dal protagonista che, come un moderno Sisifo, reca sulle spalle il peso enorme dell'esistenza; la stessa è resa ancora più opprimente da un modello societario che, tramite l'inganno del progresso industriale, ha condotto i minatori alla mercificazione del proprio corpo e della propria anima, di cui la scena della macelleria all'interno del film rappresenta l'emblema. Di fronte alla dissoluzione di un corpo sociale, quello dei minatori, che,

13. La voce narrante è quella di Giorgio Pinna.

anche quando riusciva a conquistare qualcosa con le lotte sindacali, ne usciva comunque sconfitto, l'anziano minatore sceglie di rifugiarsi nella dimensione individuale della propria coscienza. Allo stesso modo di Antoni Gairo, il narratore di *Inferru* è «il folle [che] vede esclusivamente attraverso gli occhi che gli fornisce la propria coscienza»[14], alla quale attinge per raccontare la verità. E vedere con la propria coscienza vuol dire esattamente vedere se stessi, salvaguardando la propria libertà di pensiero. «Ma quando si è veduto se stessi», sostiene August Strindberg, «si muore»[15]. Così, attraverso l'immagine reiterata della sua ultima discesa in *Inferru*, l'anziano minatore compie un viaggio catartico nel sottosuolo della propria coscienza che, tuttavia, è anche il luogo fisico della miniera, dove alla fine sceglie di restare per sempre, perché, dice: «Questo è il mio posto. Nel sottosuolo. A sognare la libertà».

Nei suoi lavori Atzeni ha indubbiamente dimostrato di essere attratto dalla fotogenia, per lui niente affatto "incerta", delle tematiche sociali[16]. Queste sono state affrontate secondo prospettive differenti, per approdare infine a un linguaggio maturo che trova il giusto connubio tra dimensione estetica e libertà narrativa nella pratica disvelatrice del *found footage*. L'opera di Atzeni segue quella che Marco Bertozzi ha riconosciuto come la "nuova onda" del cinema documentario in Italia; all'interno della quale dagli anni Novanta ha preso sempre più spazio tra gli autori una rinnovata coscienza estetico-formale, capace di contrastare «i cliché di un'arte "realistica" per eccellenza»[17].

In questa prospettiva, nell'episodio dal titolo *Ma-Ma*, contenuto nel film corale *Le storie che saremo* (Italia, 2020, 22')[18], il regista ha adottato la modalità del «riciclo poetico»[19] della memoria storica della Sardegna, rinunciando definitivamente al proposito della verosimiglianza visiva e narrativa. Qui Atzeni ha usato le scene tratte da alcuni film di famiglia, di proprietà dell'Associazione Paesaggi di famiglia di Cagliari, svuotandole totalmente del loro senso primigenio, per esprimere la sua visione del futuro, che, complice il periodo di isolamento causato dal Covid-19, si presenta innervata di un profondo pessimismo. È un'idea distopica di futuro, la sua, in cui l'elemento umano sarà sempre più assente e la tecnologia e la realtà virtuale prenderanno il sopravvento su qualsiasi forma di vita.

Daniele Atzeni si muove insomma nell'orizzonte espressivo e comunicativo del documentario, sia classico, sia di *found footage*, scavando tra i ricordi di testimoni reali o immaginari. Spesso prende avvio dalle testimonianze visive del passato per denunciare un presente che non gli piace o, peggio ancora, per prevedere un tempo futuro che non lascia alcuna via di scampo. Da anarco-esistenzialista, come ama definirsi, non segue una fede politica né religiosa, al contrario, crede «che l'uomo debba liberarsi dalla realtà coercitiva che fin dalla nascita ci troviamo

14. Cfr. Silvio Grasselli, *Daniele Atzeni, memorie dal sottosuolo*, cit.
15. Citato in Mario De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 2017, p. 43. Le affermazioni di Strindberg si inseriscono nell'ambito della sua critica dei valori borghesi, che approda infine a un vero e proprio nichilismo.
16. Mi rifaccio alla definizione che Salvatore Pinna impiega nel saggio contenuto all'interno del volume: Antioco Floris (a cura di), *Nuovo cinema in Sardegna*, Cagliari, Aipsa, 2001. Pinna parla infatti di "un'incerta fotogenia del sociale" riferendosi ai pochi lavori che, fino ai primissimi anni Duemila, la nuova generazione di registi-documentaristi sardi aveva dedicato all'allora contemporanea realtà sociale isolana. I lavori di Atzeni dimostrano invece come nell'ultimo ventennio gli interessi dei registi isolani si siano evoluti in termini sia tematici che estetico-linguistici. Cfr. Salvatore Pinna, *Scorci di realtà. La produzione documentaristica*, in Antioco Floris (a cura di), *Nuovo cinema in Sardegna*, cit., p. 98.
17. Marco Bertozzi, *Storia del documentario italiano*, Venezia, Marsilio, 2008, p. 259.
18. Gli altri episodi di cui si compone il film, curato da Marco Zuin, sono firmati da: Marco Bertozzi, Claudio Casazza, Giulia Cosentino, Irene Dionisio, Martina Melilli.
19. Marco Bertozzi, *Storia del documentario italiano*, cit., p. 263.

a dover affrontare per forza di cose»[20]. Per far ciò si impegna nella creazione di opere libere da una vuota retorica, ripartendo dal passato per aprire nuovi interrogativi sul tempo presente e su quello futuro, «perché vedere in negativo la società fa sempre bene, un certo cieco ottimismo nel futuro non porta a niente, non porta a interrogarsi, non porta a fare opposizione»[21].

20. Cfr. Silvio Grasselli, *Daniele Atzeni, memorie dal sottosuolo*, cit.

21. Intervista rilasciata a Silvio Grasselli, *Le storie che saremo*, «Il manifesto», 4-07-2020, https://ilmanifesto.it/le-storie-che-saremo (ultima consultazione: 29 ottobre 2024).

Fra musica e memoria

I documentari di Gianfranco Cabiddu

Silvia Deias

Abstract

Questo saggio esamina l'evoluzione del cinema sardo contemporaneo attraverso l'opera di Gianfranco Cabiddu, pioniere di un'estetica che coniuga il racconto dell'identità locale con una prospettiva universale. Il regista si distingue per l'uso innovativo dei materiali d'archivio e l'integrazione della musica, esplorando temi quali la memoria collettiva e il rapporto tra tradizione e modernità. La sua produzione documentaristica rivela una "glocalità" in grado di comunicare tanto con il pubblico isolano quanto con quello internazionale. Attraverso uno sguardo interno, il cinema di Cabiddu rappresenta la Sardegna come uno spazio di identità viva, in continua negoziazione tra locale e globale, mantenendo la cultura dell'isola accessibile e aperta al mondo.

This essay examines the evolution of contemporary Sardinian cinema through the work of Gianfranco Cabiddu, a pioneer of an aesthetic that combines the portrayal of local identity with a universal perspective. The director is distinguished by his innovative use of archival materials and integration of music, exploring themes such as collective memory and the relationship between tradition and modernity. His documentary production reveals a "glocality" capable of resonating with both island and international audiences. Through an internal gaze, Cabiddu's cinema represents Sardinia as a space of living identity, constantly negotiating between the local and the global, keeping the island's culture accessible and open to the world.

La seconda metà degli anni Novanta rappresenta una svolta per il cinema in Sardegna: si afferma, infatti, il cosiddetto Nuovo cinema sardo, parte di quel movimento definito da Goffredo Fofi *Nouvelle vague sarda*, che rispecchia il desiderio di rappresentare l'Isola in maniera più stratificata e meno stereotipata rispetto a quanto accadeva nei decenni precedenti. In altri termini, ciò significa allontanarsi dal racconto di una Sardegna arcaica e avvolta dal mito: il territorio viene collocato nel flusso della storia, scoprendo nella sua quotidianità un contesto adatto a narrazioni dal valore potenzialmente universale. A introdurre questa nuova ondata di fine secolo, c'è «un quindicennio di transizione»[1] segnato dall'esordio di alcuni autori, tra cui quello di Gianfranco Cabiddu.

Nato a Cagliari nel 1953, Cabiddu è affascinato sin da giovane dalle tradizioni popolari. Dopo essersi laureato in etnomusicologia al Dams di Bologna si trasferisce a Roma dedicandosi a un progetto sul teatro del Novecento e lavorando alla documentazione delle opere di autori quali Eduardo De Filippo e Carmelo Bene. Parallelamente, intraprende la carriera di tecnico del suono al cinema, collaborando con diversi registi, fra cui Luigi Comencini e Mario Monicelli. Nel 1987 compie il salto alla regia del lungometraggio con *Disamistade* che uscirà in sala due anni dopo nel 1989.

Il cinema di Cabiddu, come quello dei registi della nuova ondata di fine secolo, si lega ad alcuni temi e contenuti caratterizzati da un'"estetica del locale",

1. Gianni Olla, *Dai Lumière a Sonetàula. 109 anni di film, documentari, fiction e inchieste televisive sulla Sardegna*, Cagliari, CUEC 2008, p. 94.

ossia «un'estetica che trova nelle peculiarità di un determinato territorio riferimenti culturali, visivi, narrativi, recitativi, linguistici che costituiscono il suo fondamento»[2]. Come specificano Antioco Floris e Ivan Girina[3], in questa estetica del locale si manifestano elementi sociali e antropologici di una precisa identità culturale: è come se si volesse affermare il diritto di rappresentare il proprio mondo e le proprie storie raccontandole in prima persona dopo decenni in cui erano state raccontate da altri. Si ha così il passaggio da un approccio eterorappresentativo, tipico del cinema precedente agli anni Novanta, in cui i protagonisti erano autori provenienti dall'esterno dell'isola, a uno autorappresentativo[4], che coinvolge registi fortemente legati al territorio e collega le opere alla realtà locale. Ciò è evidente sia nella scelta dello spazio in cui ambientare le vicende, sia in relazione alle storie narrate, tutte in qualche modo connesse al territorio isolano. È chiaro, dunque, che l'autorappresentazione porta a una riscoperta della cultura dell'isola, e il cinema assume la funzione di mediatore nella negoziazione «tra locale e nazionale (a livello italiano) e tra locale e globale (a livello transnazionale)»[5].

Concetti come "autorappresentazione", "affermazione di uno sguardo interno", "cinema glocale", "rapporto tra universale e locale", "importanza dell'ambientazione e del paesaggio" sono centrali nei documentari di Gianfranco Cabiddu. A questi si affiancano un'attenzione particolare per la musica, la memoria collettiva, l'uso frequente di materiali d'archivio, il dialogo tra tradizione e modernità e il desiderio di rivolgersi a un ampio «pubblico, sardo e non, di ogni età e classe sociale nel tentativo di ricompattare un immaginario imbastardito»[6].

L'ambizione di Cabiddu -già evidente nei suoi primi documentari realizzati in collaborazione con Bruno Togniolini: *Cartolina* (1984), *Cagliari* (1990), entrambi dedicati al capoluogo sardo, *Scritto sulla pietra* (1998), sulle zone minerarie della Sardegna, *In faccia al vento* (2000), sul paese di Orune- è «presentare una "cultura che parla, un sentimento e un'anima che raccontano", "mostrarci, confrontarci, interpretarci, affermare la nostra identità"»[7]. Il fine comune di questi film è di «comprendere l'anima dei luoghi e delle persone», superando gli stereotipi che hanno caratterizzato le rappresentazioni precedenti[8]. Per questo motivo, lavori come *Cartolina* e *Cagliari* pur rientrando nel genere del documentario turistico e urbano, non si limitano a mostrare la città attraverso i suoi monumenti, ma mirano a osservare il paesaggio antropico di Cagliari in tutte le sue sfumature, tratteggiando anche il profilo morale degli abitanti del capoluogo. Questi film non sono semplici biografie, ma opere dedicate alla salvaguardia della memoria attraverso il racconto delle persone e della loro storia.

Dalle opere di Cabiddu emerge la necessità di salvaguardare le memorie del passato e di tramandarle alle nuove generazioni, mettendo al centro personaggi semplici, portatori di un patrimonio di saggezza collettiva. Questo è evidente in documentari come *S'Ardia* (1994), *Efis Martiri Gloriosu* (1999) e *Il sapere delle mani*[9] (2010), in cui il regista non si limita a descrivere eventi della tradizione,

2. Antioco Floris, Ivan Girina, *Il linguaggio del Nuovo Cinema Sardo. Ipotesi di un'estetica del locale tra stili, temi e paradigmi di produzione*, in Marco Gargiulo (a cura di), *Lingue e linguaggi del cinema in Italia*, Roma, Aracne 2015, p. 238.
3. *Ibid*.
4. Antioco Floris, Ivan Girina, *The Sardinia case: issues of identity in the cinematic representation of an island*, «Studi e ricerche» (2016), n. IX.
5. Floris, Girina, *Il linguaggio del Nuovo Cinema Sardo*, p. 240.
6. Sergio Naitza, *Volti, sguardi voci. Chi sono i nuovi cineasti sardi*, in Antioco Floris (a cura di), *Nuovo cinema in Sardegna*, Cagliari, Aipsa edizioni/Cinemania 2001, p. 69.
7. Salvatore Pinna, *Guardarsi cambiare. I sardi e la modernità in 60 anni di cinema documentario*, Cagliari, CUEC, 2010, p. 125.
8. *Ibid*.
9. Cortometraggio girato in Sardegna e Marocco e dedicato al lavoro delle donne nella tessitura.

ma crea un racconto testimoniale[10] che esplora il loro significato profondo per la comunità. Proprio in *S'Ardia* e *Efis Martiri Gloriosu*, entrambi produzioni dell'ISRE, si ripercorre attraverso testimonianze e immagini degli eventi la storia di due feste molto importanti nell'immaginario tradizionale della Sardegna. Il primo dedicato alle giostre a cavallo in occasione della festa di San Costantino nel paese di Sedilo in ricordo della mitica battaglia di Ponte Milvio del 300 D.C. che con il seguente editto di Milano garantì la libertà di religione mettendo fine alle persecuzioni contro i cristiani. La festa è un punto di riferimento fondamentale per la comunità locale così come per tutta la Sardegna ed è occasione di incontro identitario che Cabiddu evidenzia attraverso i racconti degli abitanti del posto. Il secondo penetra dietro le quinte della festa di Sant'Efisio, forse la più importante in la Sardegna, dove si incontrano pressoché tutte le comunità locali dell'isola in una sfilata variopinta caratterizzata dall'abbigliamento tradizionale dei paesi della Sardegna. Oltre l'aspetto più folcloristico che caratterizza la sfilata del primo maggio, ossia il momento principale, il documentario si addentra nei preparativi dell'evento e nei momenti meno spettacolari per cogliere gli aspetti religiosi e il senso di devozione popolare per un santo che ormai da quattrocento anni "protegge" la città e l'intera isola. Festa, tradizione, sentimento popolare si incontrano dunque in questi due documentari grazie al connubio di immagini e racconti.

Tali elementi sono centrali anche per il progetto collettivo, realizzato per il portale Sardegna digital library, *Memorie in lingua sarda* (2008) e concentrato su un concetto che Cabiddu ama ripetere: «ogni vecchio che muore in Sardegna è una biblioteca che chiude. Abbiamo il dovere di fissare in immagini qualcosa che possa rimanere alle generazioni future»[11]. Si tratta di una raccolta di quasi cinquecento interviste a donne e uomini dei paesi della Sardegna, che si presentano come singoli individui e, allo stesso tempo, nel loro insieme, come parte di un racconto corale sulla vita, i costumi e le lingue dell'isola. Dai loro racconti emergono riflessioni sull'importanza della memoria e sui principali cambiamenti che hanno attraversato la società sarda nel Novecento: dall'arcaicità alla modernità, dall'emigrazione alla rinascita dell'isola.

Le voci del ricordo sono protagoniste anche del cortometraggio *Ghettendi Pingiaras - Ritorno a Stampace* (2013)[12], in cui l'anziana signora Giovanna e altre donne raccontano i bombardamenti del 1943 e la vita in città in quegli anni. Le inquadrature delle strade del quartiere del centro storico cagliaritano di oggi, dove si muovono le protagoniste mentre parlano usando la lingua sarda, si alternano a filmati di repertorio sulla città dell'epoca e alle immagini del precedente documentario sulla festa di Sant'Efisio dello stesso Cabiddu creando un legame fra passato e presente e riportando all'attualità un momento drammatico della storia cittadina.

I temi della memoria e della cultura intrecciati con l'universo musicale, inoltre, vengono esplorati in due lavori intimamente legati fra di loro, come *Sonos ´e memoria* (1995) e *Passaggi di tempo* (2005). Il primo è un film di *found footage* in cui si rimontano frammenti di pellicole conservate negli archivi dell'Istituto Luce riguardanti la Sardegna fra gli anni Venti e gli anni Cinquanta, ri-presentando attività e pratiche socioculturali di vario tipo e di varie epoche, dal lavoro nei campi e nelle miniere, ai canti e ai balli tradizionali. Il progetto iniziale consisteva nell'associare le immagini rimontate a una musica tradizionale, ma «ne sarebbe risultata una Sardegna bella da vedere, fissata in un tempo mitico e depurata

10. Olla, *Dai Lumière a Sonetàula*, p. 333.
11. Citato da Salvatore Pinna, *Guardarsi cambiare*, p. 130.
12. Presentato nel capoluogo il 28 febbraio nell'ambito della manifestazione *Viaggio al termine della notte 1943-2013*.

della sua storia»[13]. Per questo Cabiddu, con l'intento di costruire un effetto emozionale, chiama a partecipare dal vivo alla colonna sonora del documentario il jazzista Paolo Fresu, affiancato da altri musicisti quali Elena Ledda, Mauro Palmas, Carlo Cabiddu, Luigi Lai, il coro *Su Concordu ´e Su Rosariu* di Santu Lussurgiu, Furio Di Castri e Mauro Senese, che hanno elaborato una musica capace di dare una nuova interpretazione a quelle immagini, costruendo un serrato dialogo con esse. *Sonos ´e memoria* è pertanto un film-concerto in cui i motivi della musica popolare della Sardegna si incontrano con le sonorità del jazz dando vita a uno spettacolo multimediale di cui il filmato di *found footage* costituisce solo una piccola parte. L'esperienza di *Sonos ´e memoria* e le tappe della distribuzione internazionale del film e del concerto vengono riprese da Cabiddu nel 2005 con il documentario *Passaggi di tempo*, in cui i musicisti coinvolti nel progetto diventano i veri protagonisti del racconto. Sono infatti loro che sullo schermo raccontano se stessi e i percorsi individuali in rapporto con la «memoria delle immagini»[14]. Gli artisti esplorano la tradizione e il legame tra passato e presente, evidenziando come la musica non possa mai essere ridotta a un unico canone o a una sola identità definita.

Una simile pluralità di voci rende sia *Sonos ´e memoria* sia *Passaggi di tempo* due prodotti capaci di rivolgersi a un pubblico amplissimo, assumendo allo stesso tempo un carattere locale e globale, cioè 'glocale'[15]. Queste opere, in altri termini, sono in grado di comunicare all'interno dello specifico contesto locale e sul piano transnazionale, venendo interpretate in una prospettiva universale[16]. In questo senso, se da un lato le immagini rappresentano elementi della realtà sarda e un viaggio nell'isola, dall'altra è la musica a dare a quelle stesse immagini un valore transculturale e attuale. È proprio questa la principale caratteristica dell'estetica del 'cinema glocale', cioè la sua capacità di interpellare sia un pubblico che si identifica in ciò che viene rappresentato, sviluppando un dialogo sull'identità, sia un pubblico esterno che comprende il valore universale della narrazione. Questo permette al film di superare modelli stereotipati e di offrire un punto di vista moderno in cui si decostruiscono tropi e iconografie ancorati a rappresentazioni esotizzanti. Secondo Franciscu Sedda, la categoria della glocalità si riferisce non alla fusione dell'immaginario sardo con altre tendenze globali, ma al modo in cui i sardi mettono in scena le relazioni interne ed esterne alla Sardegna, definendo, di volta in volta, «ciò che è locale e globale, centrale e periferico, dominante e dominato, sardo e non sardo» e quali sono le qualità proprie dell'essere sardi e dell'isola davanti e dentro il mondo contemporaneo[17].

All'opposto, si possono raccontare storie dalla caratura globale o nazionale riproponendole in una prospettiva marcatamente locale. È il caso di *Faber in Sardegna* (2014), dedicato a Fabrizio De André. Cabiddu racconta la vita quotidiana del cantautore all'Agnata, il suo casale in Sardegna, sottolineando il legame concreto con la terra. L'intento del documentario è quindi quello di esplorare come il paesaggio e la cultura sarda abbiano influenzato la musica del cantautore genovese, ricostruendo un ritratto intimo dell'uomo oltre l'artista. Attraverso immagini d'archivio, fotografie, filmati familiari e testimonianze di amici e parenti, *Faber in Sardegna* sviluppa "un'indagine emozionale e poetica", al fine di mostrare ciò che il cantautore italiano ha rappresentato – e continua a rappresentare –

13. Pinna, *Guardarsi cambiare*, p. 126.
14. Olla, *Dai Lumière a Sonetàula*, p. 344.
15. Floris, Girina, *Il linguaggio del Nuovo Cinema Sardo*, p. 259.
16. Antioco Floris, *Identità locale vs identità nazionale. Il caso Sardegna*, in Stefania Parigi, Christian Uva, Vito Zagarrio (a cura di), *Cinema e identità italiana. Cultura visuale e immaginario nazionale fra tradizione e contemporaneità*, Roma, Roma Tre Press, 2019, p. 574.
17. Franciscu Sedda, *Nuovamente sardo. La Sardegna e il suo cinema fra identità e identificazione*, trascrizione dell'intervento presentato al Convegno *Estetica, identità e industria culturale del cinema locale* svoltosi a Cagliari dal 13 al 16 dicembre 2015.

per l'immaginario collettivo. La ricostruzione del profilo di De André si intreccia con la storia della Sardegna degli anni Settanta e con il rapimento che lo ha coinvolto con la sua compagna Dori Ghezzi nel 1979. Questa vicenda, che segnò profondamente l'artista, non lo allontanò comunque dall'isola, anzi, lo spinse a conoscerla ancora di più, facendola entrare come protagonista nella sua produzione musicale come ben evidenziato da *Hotel Supramonte* e altre canzoni dell'album del 1981 conosciuto come *L'indiano* o *Monti di Mola* contenuto in *Le nuvole* e cantato interamente in gallurese. Coprotagonista del film è la musica di De André, e alla voce del cantautore si affiancano i filmati dei concerti *unplugged* organizzati dal 2005 al 2011 nell'ambito del festival *Time in Jazz* di Paolo Fresu in collaborazione con Dori Ghezzi e la Fondazione De André. Nel documentario trovano spazio anche le interpretazioni delle canzoni del cantautore genovese da parte di artisti quali Cristiano De André, Ornella Vanoni, Danilo Rea e altri, tutti legati al ricordo di Fabrizio e alla sua musica.

La musica si configura come un elemento centrale nella carriera formativa e artistica di Gianfranco Cabiddu, dai suoi studi in etnomusicologia all'Università di Bologna, alla direzione del festival *Creuza de Mà -Musica per cinema*, al progetto di documentario sull'anziano suonatore di launeddas Luigi Lai, alla direzione della sezione cagliaritana del Centro sperimentale di cinematografia dedicata alla musica per film, fino ad arrivare all'ultima pellicola, *Berchidda Live* (2023).

Il documentario, diretto da Gianfranco Cabiddu con Michele Mellara e Alessandro Rossi e presentato nel 2023 al 41° Torino Film Festival, nasce dall'idea di realizzare un film sul festival *Time in Jazz*, fondato da Paolo Fresu nel 1988, basandosi su un notevole materiale d'archivio: oltre 1500 ore di filmati girati in 25 anni di manifestazione dal regista sardo[18] su differenti standard in analogico e digitale uniformati in postproduzione senza modificarne la *texture*. Lo scopo dell'opera è restituire l'idea di cosa sia stata e cosa sia oggi la rassegna di Berchidda attraverso la rappresentazione di un festival che si evolve 'in continuità' seguendo un modello ben preciso. *Time in Jazz* ha mantenuto negli anni un'idea di fondo, espressa all'inizio del documentario con le parole dello stesso fondatore Paolo Fresu: si tratta di un evento non convenzionale basato sul rapporto col pubblico, il quale deve 'vivere' una relazione con il territorio e con la musica in modo diretto, e non semplicemente "prendere il proprio posto" all'interno di un'esperienza di consumo. Quest'idea persiste ancora oggi, sebbene la manifestazione e la sua programmazione si siano ingrandite, coinvolgendo un territorio sempre più ampio e dando vita a nuovi percorsi, come *Time to Children* (con i laboratori per bambini), *Green Jazz* e altri eventi.

Attraverso il montaggio *Berchidda Live* restituisce l'idea di memoria, di tempo passato: è un grande viaggio nella storia del festival, ma anche in quello della Sardegna e della musica. È un lavoro che procede avanti e indietro nel tempo, ma che si basa innanzitutto su suggestioni emotive: da una parte i momenti musicali che costituiscono blocchi tematici, tra cui quello dedicato agli strumenti, come il pianoforte, gli ottoni e gli archi; dall'altra i momenti dedicati ai luoghi come il territorio, la natura e la fruizione della musica in spazi anomali, quali la montagna, le chiesette e il mare. Da un lato, dunque, si evidenza la dimensione paesaggistica, dall'altro il rapporto di Berchidda con la rassegna. A questi materiali si aggiungono filmati inediti di una Sardegna degli anni Settanta che hanno la funzione di reinterpretare le parti musicali, ma anche le pause e i silenzi.

I musicisti che compaiono nel film, e che hanno partecipato più volte alla manifestazione, testimoniano del passaggio del tempo all'interno del lungo

18. La volontà dei registi è quella di rendere i materiali registrati nei 25 anni di vita del ferstival utilizzabili e fruibili con il finanziamento della regione Emilia-Romagna e grazie alla collaborazione con la Fondazione Home Movies, che gestisce l'Archivio Nazionale del Film di Famiglia, e si è occupata della digitalizzazione dell'archivio.

percorso festivaliero. Essi, inoltre, esplicitano almeno altri due aspetti: da una parte fanno emergere l'importanza della rassegna; dall'altra sottolineano una dimensione informale, di coinvolgimento emotivo con Fresu, l'entourage, il territorio, oltre che con Berchidda in sé.

In tale prospettiva, *Berchidda Live* è un documentario che va oltre la semplice visione, è un'opera da vivere attraverso l'ascolto. Grazie alla guida orale delle interviste rilasciate da Paolo Fresu nel corso degli anni, il film si configura come una sintesi di brani e artisti che costituiscono interessanti *exempla* in funzione della loro performance, del luogo dell'esecuzione e della connessione con altri brani. Perché il filo conduttore di quest'opera non è il racconto verbale, bensì la musica. È un lavoro che consiste nel disarticolare il materiale d'archivio, andando verso l'emozione guidata dal suono, aspetto fondamentale per evitare un impatto didascalico.

Berchidda Live è una storia non solo musicale, ma anche umana e antropologica: attraverso il festival, si raccontano una società e un pubblico che si evolvono nel tempo. Come afferma lo stesso Fresu nella pellicola, una delle chiavi di lettura di *Time in Jazz*, e dello stesso film, è l'analisi del rapporto tra il micro e il macro, ovvero la capacità di guardare all'interno e contemporaneamente di porsi delle domande verso l'esterno. La musica può essere uno straordinario volano di scoperte: è uguaglianza e al contempo diversità. La metafora che *Time in Jazz* e *Berchidda Live* vogliono esprimere è che la musica può essere uno dei linguaggi utili a migliorare il mondo, a riflettere, a denunciare e a riscoprire.

Attraverso i documentari di Gianfranco Cabiddu, la Sardegna emerge come una terra capace di raccontarsi con autenticità, superando rappresentazioni stereotipate al fine di valorizzare la complessità della sua identità. Le opere offrono un dialogo profondo tra locale e universale, unendo passato e presente in una prospettiva glocale che avvicina il pubblico a una comprensione più ricca della realtà isolana. Così, il cinema diventa uno strumento di memoria e innovazione, capace di conservare e rinnovare l'identità della Sardegna per le generazioni future, contribuendo al panorama culturale mondiale. La cultura sarda, espressa in immagini, musica e testimonianze, si pone come un invito aperto alla riflessione e alla scoperta, rivelando la potenza del racconto visivo nel mantenere vivo un senso di appartenenza e al contempo di apertura verso il mondo.

Ignazio Figus e il documentario di osservazione

Roberta D'Aprile

Abstract

Questo intervento esplora l'opera documentaristica di Ignazio Figus attraverso un'analisi approfondita di tre suoi lavori: *Giuseppe, pastore di periferia* (2004); *Brokkarios - Una famiglia di vasai* (2008); *La cena delle anime* (2017). In ciascuna opera il regista affronta con sguardo sensibile e rigoroso temi legati alla tradizione, alla memoria e all'identità della Sardegna rurale, in un dialogo costante tra passato e presente. Il saggio si concentra sulle tecniche stilistiche e narrative impiegate da Figus per restituire la complessità di una cultura in trasformazione e uno spaccato intimo e complesso della società sarda, sottolineando il valore antropologico e identitario del suo cinema.

This work explores the documentary cinema of Ignazio Figus through an in-depth analysis of three of his works: *Giuseppe, pastore di periferia* (2004); *Brokkarios - Una famiglia di vasai* (2008); *La cena delle anime* (2017). Each of the director's works explores sensitive and rigorous themes related to tradition, memory, and identity in rural Sardinia, in a constant dialogue between the past and the present. The focus of the essay is on the stylistic and narrative techniques that Ignazio Figus uses to portray the complexity of Sardinian society and its changing culture, emphasizing the anthropological and identifying value of his cinema.

Osservando la produzione documentaristica di Ignazio Figus, composta da più di venti titoli realizzati nell'arco di un trentennio circa, appare evidente l'influenza esercitata dalle attività di ricerca e promozione cinematografica promosse dall'Istituto superiore regionale etnografico (ISRE) di Nuoro sulla poetica e sull'evoluzione del suo stile.

Dal 1987 il regista inizia una lunga e fruttuosa collaborazione con l'ISRE, prima come istruttore tecnico foto-tele-cinematografico, quando inaugura la carriera da operatore di ripresa, e poi come responsabile del Settore produzione audiovisuale e promozione, dal 2006 fino alla pensione. Per l'Istituto di Nuoro contribuisce all'organizzazione delle iniziative dedicate allo sviluppo dell'antropologia visuale, quali la *Rassegna internazionale di cinema etnografico* a cadenza biennale, nata nell'82 e rinominata *SIEFF* nel 2006, e il concorso *AVISA- Antropologia visuale in Sardegna*, istituito nel 2004. Grazie a tali attività ha la possibilità di formarsi nell'ambito dell'antropologia e dell'etnografia visiva fin dai primi anni di lavoro, partecipando attivamente alle iniziative promosse dall'Ente, in particolare alla Rassegna, che fin dalle prime edizioni prevede la proiezione di opere riconducibili alla documentazione etnografica e alle pratiche del cinema d'osservazione. Nuoro, in questo senso, si configura come un vero e proprio osservatorio privilegiato, che permette al giovane operatore di entrare in contatto con nuove pratiche e linguaggi e di applicarli nella realizzazione delle sue produzioni, che siano esse commissionate dall'Istituto o frutto di ricerche personali.

Ignazio Figus riesce così a incarnare la figura del «filmmaker antropologicamente formato»[1], dotato di quella sensibilità etnografica che gli permette di «realizzare opere collaborative, aperte all'autorappresentazione dei soggetti, capaci di collegare le persone ai contesti socioculturali in cui vivono e agiscono»[2]. I protagonisti delle sue opere sono coinvolti nei processi di creazione, e partecipano attivamente alla narrazione condividendo con la macchina da presa la loro interpretazione del mondo. Il *filmmaker*, in questo modo, non si limita a osservare e ritrarre i soggetti coinvolti, bensì li riprende mentre si confrontano con le dinamiche che caratterizzano il loro contesto, illustrando come le loro vite siano intrecciate con le tradizioni, i ritmi e le sfide delle comunità a cui appartengono. Tali aspetti definiscono le opere di Figus non solo come strumenti di documentazione, bensì come opere di ricerca visuale che assumono un ruolo di mediazione culturale e di valorizzazione delle identità locali. Rivolgendo una profonda attenzione alle pratiche tradizionali e alle relative evoluzioni, esse si rivelano capaci di creare un dialogo tra il passato e il presente, mettendo in relazione tradizione e modernità e costruendo un cinema capace di riflettere la complessità del tessuto sociale e simbolico dei suoi soggetti.

Già dall'esordio alla regia con il documentario *Giorni di Lollove* (1996) si possono notare caratteristiche evidenziate. Tale opera sorprende per la consapevolezza di non dover intervenire nei processi di costruzione del senso e di lasciare che i protagonisti utilizzino lo spazio scenico come un luogo in cui esprimersi e autorappresentarsi. In questo, la camera di Figus richiama l'attitudine osservazionale e contemplativa di David MacDougall, nonostante le riprese di *Tempus de baristas* (1993), che vedono Figus coinvolto in prima persona e che inaugurano una lunga e costante collaborazione con l'Ente di Nuoro, risultino successive al lavoro su Lollove. Il regista sardo rispetto a MacDougall ha il vantaggio di comprendere la lingua dei suoi interlocutori che si esprimono in sardo. Il racconto si regge sulle loro parole eliminando definitivamente la *voice over* caratteristica del documentario etnografico illustrativo, tanto autorale e sicura da risultare «tacitante altre voci»[3]. In questo modo lo spettatore entra direttamente in contatto con il sistema di significati condivisi tra *filmmaker* e intervistato, costituito da un insieme di conoscenze, competenze linguistiche e comprensione culturale comuni, che facilita la comunicazione e permette al regista di fa emergere l'affinità con i soggetti rappresentati. Le opere di Figus si reggono così su un rapporto di reciproca fiducia e familiarità con gli interlocutori, i quali accolgono il regista nel luogo in cui abitano e operano, in genere dopo lunghi periodi di conoscenza: settimane, mesi, anni. I film documentano i caratteri della loro quotidianità, andando a costituire quelli che definitivamente si configurano come anti-soggetti[4]: personaggi che non sono protagonisti di drammatici eventi, ma di situazioni ordinarie, prive di artifici narrativi. Non si tratta di episodi costruiti per coinvolgere l'attenzione del pubblico, ma di attimi di vita quotidiana che chiunque potrebbe osservare nel proprio vissuto.

Dal 1996 al 2017 Ignazio Figus realizza un corpus di opere filmiche intenso che permette di esplorare diverse tematiche, tra le quali si distinguono il racconto degli usi e costumi del territorio, l'evoluzione della cultura pastorale in Sardegna, i meccanismi di salvaguardia della memoria e delle tradizioni. Tra i titoli, oltre il già citato *Giorni di Lollove*, emergono: *Intintos - Immagini del Carnevale di Olzai* (1996); *Il lino a Busachi* (1997); *Toccos e repiccos. Campanari in Sardegna* (2000); *Moderne transumanze* (2000), *Giovanna sa codulesa* (2000) e *Giuseppe, pastore di periferia* (2004), che nel 2008 sono confluiti nel *Trittico pastorale*; *Brokkarios* -

1. Francesco Marano, *Il film etnografico in Italia*, Bari, Edizioni di Pagina, 2007, p. X.
2. *Ibid.*
3. Vincenzo Padiglione, *Visualizzare un pensiero: la cinematografia demartiniana*, «*Ossimori*», nr. 8, 1997, p. 71, citato in Francesco Marano, 2007, cit., p. 61.
4. David MacDougall, *Cinema Transculturale*, Nuoro, Edizioni ISRE, 2015, p. 208.

Una famiglia di vasai (2008); *Il Coraggio e la Poesia - Voci della Poesia Logudorese* (2011); *S'impinnu. Il voto* (2014), con Cosimo Zene; *Ab Origine* (2015); *La cena delle anime* (2017).

Ai fini della ricerca si propone, in questo testo, una analisi di tre di queste opere, contraddistinte da peculiarità ricorrenti che aiutano a definire lo stile del regista nuorese e le influenze che hanno segnato il suo lavoro.

Giuseppe, pastore di periferia

Il documentario di cortometraggio *Giuseppe, pastore di periferia* costituisce l'ultimo episodio del *Trittico pastorale*, il quale affronta il tema del cambiamento della cultura pastorale nella società sarda dei primi anni del XXI secolo. Il trittico si compone di due storie ambientate nel Supramonte di Urzulei e una, quella di Giuseppe, nella periferia di Nuoro. Proprio la periferia del capoluogo barbaricino viene presentata allo spettatore già nelle prime inquadrature di ambientazione con cui si apre l'opera e si introduce il contesto della narrazione. Quest'ultima storia racconta una tipica giornata di lavoro di un pastore nuorese, costretto a trovare uno spazio per sé e il suo gregge nel traffico automobilistico. Il progresso urbano ha eliminato i sentieri di campagna a favore della realizzazione di strade asfaltate a grande traffico dove le pecore si muovono con grande difficoltà.

Il protagonista ci viene presentato da subito in relazione al suo lavoro, mentre munge le pecore all'interno di un piccolo recinto sullo sfondo di una città in cui lo sviluppo edilizio non si arresta. Il paesaggio sonoro è qui composto dai rumori ambientali che caratterizzano il lavoro di Giuseppe, a partire dal suono dei campanacci del bestiame e dall'abbaiare dei cani da pastore, accompagnati dal suono naturale del vento. Progressivamente, si inserisce il rumore del traffico e delle automobili: una presenza uditiva tradizionalmente estranea, che contamina i suoni naturali del pascolo. Il contrasto tra elementi acustici rurali e urbani diventa uno strumento narrativo essenziale per delineare l'esperienza quotidiana di Giuseppe e la percezione dei luoghi che lo caratterizzano, rappresentando non solo il suo legame con la natura, ma anche la crescente urbanizzazione del suo mondo. Il protagonista dirige quindi le pecore al pascolo percorrendo, prima, la campagna residua che si estende sopra le case della periferia, per poi attraversare le strade cittadine, dove incontra camion e automobili in una pericolosa, quanto apparentemente ordinaria, routine.

Le passeggiate che Giuseppe affronta in solitudine nella campagna, o le inquadrature in cui si occupa di falciare e raccogliere l'erba, lo mostrano immerso nella natura che ha accompagnato e caratterizzato il lavoro dei suoi compaesani per secoli e che oggi sta progressivamente scomparendo. L'uso frequente di campi lunghi estende lo sguardo su vasti paesaggi e sottolinea la persistenza della natura rispetto alle trasformazioni imposte dall'attività umana. A questi paesaggi si uniscono lunghi silenzi, in cui l'assenza di dialogo offre allo spettatore uno spazio di osservazione autonoma. In tale cornice la narrazione stimola riflessioni sul rapporto tra uomo e natura e la necessità di interrogarsi sui meccanismi di salvaguardia della memoria e del patrimonio naturale e culturale. Giuseppe e le sue pecore, rappresentati in primo piano su inquadrature fisse o lenti movimenti di macchina che seguono il soggetto, abitano una periferia che non è solo fisica, bensì anche sociale, dovuta alla marginalità a cui li relega la sua stessa città, Nuoro, dove la cultura del pastoralismo ha profonde radici antiche.

Un aspetto centrale del film è la modalità di narrazione della vicenda, interamente costruita sui gesti e sulle parole del protagonista. La camera di Figus adotta uno stile contemplativo e, per la prima parte del film, si dedica ad osservare le attività di Giuseppe, fra le quali vi sono la produzione del formaggio e della ricotta. L'unico elemento sonoro è costituito dai rumori d'ambiente, che rafforzano il senso di immersione nella quotidianità del protagonista.

Solamente al diciassettesimo minuto la modalità di narrazione cambia e si affida invece alla comunicazione verbale, attraverso un discorso che Giuseppe fa direttamente all'operatore esprimendo in lingua sarda la sua condizione umana. Giuseppe è inquadrato con la città sullo sfondo e il suo discorso evidenzia, attraverso riflessioni esistenziali e domande retoriche che pone a sé stesso, la consapevolezza del ruolo obsoleto che ormai ricopre in quel mondo: «Devo lavorare alle 7, altrimenti dopo ci sono macchine, ostacoli. È un manicomio. Mi sono svegliato alle 4 oggi. [...] Ma questa è vita?». Dalle sue parole emerge la figura di un pastore cosciente della sua condizione subalterna nella società contemporanea («Avrei voluto fare il ginecologo, studiare all'Università, invece ho lasciato la scuola alle elementari»), ma che commenta le difficoltà con ironia e ottimismo («Le persone si lamentano quando sentono i campanacci la mattina presto. Loro sono signori. Anzi, dovrebbero premiarmi perché li sveglio presto!») provocando, talvolta, una risata nell'operatore.

L'esclamazione finale di Giuseppe, «Basta, per oggi. Antonio, pubblicità!», riflette in maniera chiara l'influenza dell'immaginario televisivo nella cultura popolare locale. Questa battuta rappresenta un momento di rottura significativo, che induce il regista ad inserire una traccia musicale extradiegetica, composta da Franco Persico, per concludere la giornata del protagonista. Si tratta di un intervento quasi unico nella filmografia di Ignazio Figus, il quale tende generalmente a privilegiare le sonorità diegetiche per mantenere una maggiore aderenza alla realtà vissuta dai soggetti. Con tale musica si dà inizio alla sequenza finale, mentre il gregge del protagonista si destreggia attraverso dissolvenze incrociate ed ellissi temporali nel traffico della sera.

Il regista termina l'opera nella stessa maniera in cui l'ha iniziata riproponendo la medesima inquadratura di apertura sulla città ma, questa volta, in notturna, definendo così una precisa struttura circolare che si ripresenta in numerosi suoi lavori.

Brokkarios - Una famiglia di vasai

Realizzato tra il 2001 e il 2003, si potrebbe riassumere la storia di *Brokkarios* come il tentativo di raccontare l'attività di vasai della famiglia Casu che vive e opera a Siniscola nella bottega di famiglia fondata alla fine degli anni Venti. Già dalle prime sequenze, tuttavia, è evidente che il film si configuri come un percorso nella vicenda umana di una famiglia provata dalla scomparsa di Ignazio, marito di Doloretta e padre di Mario che ha ereditato la bottega dopo la sua morte. Il documentario si apre con la dichiarazione di Doloretta, la quale, seduta di fronte all'obiettivo, ricorda in lingua sarda le doti artistiche del defunto marito, dando voce a un tema che rimarrà presente per tutta la durata del racconto: il rapporto tra padre e figlio e l'intimità della trasmissione dei saperi manuali.

> Era bravo... un vero artista. E non lo dico perché era mio marito... chiunque l'abbia conosciuto lo può dire. [...] E credo che anche Mario sia della stessa pasta. Infatti, negli ultimi anni suo padre lo diceva, anche se non a lui direttamente. Ad altre persone diceva: "Non riesco quasi più a distinguere i miei pezzi da quelli di Mario. Anche lui ha una buona mano". Ha avuto un buon maestro.

Dal punto di vista delle modalità di narrazione Figus predilige un approccio esplicito e si affida alle parole degli informatori per costruire il racconto, con il risultato di un prodotto dal ritmo più cadenzato rispetto al precedente. La struttura filmica, invece, sembra ripetersi, attraverso l'utilizzo delle caratteristiche inquadrature di ambientazione e di piani sequenza che rispettano la cronologia reale degli eventi e si inseriscono nella tradizione più oggettivista del film d'osservazione. Tramite un montaggio equilibrato che si avvale di

dissolvenze in nero e tagli netti, i soggetti vengono ripresi nel loro autentico fare e vengono pedinati dalla macchina a mano che li segue con inquadrature strette, mezzi primi piani e campi lunghi in profondità di campo.

Anche in questo caso Mario ci viene presentato da subito in relazione al suo lavoro: si occupa, prima, dei maiali della famiglia, e dopo inizia a modellare una delle sue brocche. Nell'intimità che caratterizza le riprese del processo di lavorazione, Mario inizia spontaneamente a parlare del rapporto con il padre, deceduto per un infarto nel 1999 mentre tagliava del cisto per cuocere le brocche. Dentro il laboratorio, solo con i suoi lavori e una piccola troupe davanti a sé, costituita da Ignazio Figus e dal collaboratore Virgilio Piras, il protagonista racconta episodi della sua adolescenza, talvolta guardando dritto l'operatore, talaltra volgendo lo sguardo verso l'opera in lavorazione. Mentre la camera si alterna tra particolari delle sue mani sporche che maneggiano il tornio e mezzi primi piani sul suo viso, Mario, senza alcuna sollecitazione da parte del regista, si confida riguardo l'atteggiamento autoritario che il padre manifestava con i parenti («Con gli amici mostrava un carattere aperto e gioviale, invece con noi, in famiglia, era il contrario»), e descrive il loro rapporto, che più volte definisce 'all'antica' («Non mi abbracciava mai, non c'era confidenza [...], a lui non piacevano certe smancerie»).

Come accennato, il film non si limita a rievocare la vita familiare, ma si configura come un'attenta documentazione di tutte le fasi del lavoro della ceramica. Ogni passaggio del processo, dalla modellazione e decorazione dell'argilla alla raccolta del cisto per la cottura, viene documentato con attenzione attraverso le riprese del lavoro di Mario e i racconti di Doloretta, che ripercorre le tappe dell'attività di famiglia mostrando alla telecamera vecchie fotografie. Le dichiarazioni di Mario, dal canto suo, esprimono un quadro dell'arte ceramica che, pur con l'intenzione di salvaguardare e valorizzare le tradizioni, non chiude le porte al progresso e alla modernità. Mario spiega, infatti, di voler sistemare il vecchio laboratorio di famiglia e istituire un museo dedicato alla strumentazione utilizzata dal padre e dal nonno, e non esclude però la possibilità di innovarsi, sperando «di trovare un altro modo per poter fare i pezzi, nel rispetto della tradizione, ma senza dover bruciare fascine. [...] Prima o poi anche il cisto finirà, e allora mi accuseranno di distruggere tutta la macchia mediterranea per cuocere i miei pezzi».

Da quanto evidenziato emerge in modo chiaro che *Brokkarios* si caratterizza da un lato come un attento documento delle pratiche dell'arte ceramica in un contesto di diffusa globalizzazione, dall'altro lato come un film capace di rappresentare un viaggio nella sfera affettiva di un'intera famiglia.

Seguire la metodologia antropologica dell'osservazione partecipante offre al film l'occasione per riflettere sulle dinamiche dello scambio tra soggetto intervistato e *filmmaker,* in cui il rapporto di confidenza che si instaura è tale da permettere all'interlocutore di riflettere su sé stesso e indagare il proprio mondo utilizzando il mezzo cinematografico. In tal modo, il film non rappresenta solo uno strumento per raccontare la realtà, ma diventa un'occasione per il protagonista di esplorare aspetti della sua identità e comprendere meglio il proprio vissuto.

La cena delle anime

L'ultimo documentario di Ignazio Figus che analizziamo in questa sede tratta della tradizione diffusa nel centro Sardegna di *Sa chena de sos mortos*, la cena dei morti, e viene realizzato a Orune nell'abitazione della protagonista Pasqua Goddi. Il film presenta la donna novantenne intenta a preparare un banchetto destinato ai morti della sua famiglia, che si ciberanno tramite un sospiro, per la notte tra l'1 e il 2 novembre, in occasione della commemorazione dei defunti.

Il film si apre con un cartello che, citando uno scritto di Giuseppe Calvia Sechi datato 1834, anticipa allo spettatore ciò a cui sta per assistere. Come all'inizio di un viaggio verso l'altrove le successive inquadrature, attraverso larghi campi su un paesaggio di montagne nascoste dall'incombente presenza della nebbia, trasportano lo spettatore in una dimensione atemporale.

Il viaggio verso l'interno della casa di Pasqua è graduale. Secondo un modello consolidato, Figus presenta per primo il contesto di ambientazione con inquadrature in campo lunghissimo sul paese di Orune sovrastato dalla nebbia. Già da questa prima sequenza, dedicata alla contestualizzazione della vicenda e accompagnata dai titoli di testa, emerge una fotografia estremamente curata, sia per la composizione degli elementi all'interno del campo, sia per l'attenzione alla geometria dei soggetti raffigurati. Mentre il paesaggio sonoro, caratterizzato dalla presenza del vento, si arricchisce del suono dei campanacci delle pecore, Figus riprende le case di Orune avvicinandosi progressivamente verso il loro interno. Prima le mostra da lontano, in secondo piano sulle pecore che pascolano nella collina, per condurre poi lo spettatore nei vicoli del paese, vuoti, stretti e ancora nascosti dalla nebbia, ad accrescere la percezione di una dimensione inconoscibile ed esoterica. Attraverso inquadrature strette sul viso, il particolare delle sue mani, e un dettaglio della croce che porta al collo, il regista pone subito lo spettatore in relazione intima con il soggetto protagonista mentre prepara *sos macarrones*.

L'anziana signora viene osservata dalla macchina da presa mentre lentamente si muove all'interno della sua cucina, come in una coreografia che ormai conosce a memoria: posiziona i *macarrones*, prende il formaggio, lo grattugia, e infine recita una preghiera davanti al piccolo televisore sul quale è poggiata una candela che, con un po' di difficoltà, accende al termine dell'invocazione. Pasqua sembra non curarsi della presenza del *filmmaker,* anzi, appare interessata a condividere con la macchina da presa i propri pensieri, nonostante conosca il regista da pochi giorni.

A differenza delle opere precedenti, in *La cena delle anime* Ignazio Figus non dedica molto tempo alla costruzione del rapporto con la protagonista. La sua età avanzata, infatti, conferisce un carattere di urgenza alla documentazione, e non permette al regista di coltivare una conoscenza più profonda prima delle riprese. Nonostante ciò, Pasqua si muove con ironia e naturalezza di fronte all'obiettivo, quasi fosse un'attrice esperta, e sembra cogliere con padronanza le occasioni offerte dalla telecamera per presentare il proprio lavoro con gesti e dichiarazioni. Dopo aver acceso la candela l'anziana donna prosegue nella preghiera, e guardando direttamente in camera spiega che le sue invocazioni sono rivolte anche a Lucifero stimolando una risata nell'operatore, proprio come accadeva in *Giuseppe, pastore di periferia*: «che sia in Paradiso, con i piedi nel fuoco! [...] In paradiso non c'è il fuoco... ma glielo mettiamo noi nei piedi, per riscaldarsi! Tanto lui è abituato».

L'accettazione di questo "dialogo" fra la protagonista e la macchina da presa evidenzia la scelta del *filmmaker* di non nascondere la sua presenza e quella della camera a cui, sfruttando la funzione fàtica del linguaggio, l'anziana si rivolge, bensì di rivelare allo spettatore quanto la ripresa risponda a scelte espressive e non sia un'illusoria descrizione oggettiva della realtà. In questo modo il *filmmaker* rifiuta il cosiddetto effetto "mosca-sul-muro", o *fly on the wall*, che implica una registrazione passiva e distaccata degli eventi, limitando l'osservazione a ciò che mostrano i personaggi presenti sulla scena[5]. Al contrario, Figus favorisce un approccio di partecipazione attiva nel rapporto con il soggetto intervistato,

5. Francesco Marano, *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, Milano, FrancoAngeli, 2007, p. 121.

costruendo a sua volta quello che, riferendosi all'opera di MacDougall, Francesco Marano definisce *cinema di interazione*[6].

Intanto Pasqua Goddi continua la sua preparazione accendendo una candela per ogni familiare, e raccontando di essere l'ultima di dodici figli e di aver anche lei «iniziato la discesa».

Finita la preparazione della cena, le candele rimangono l'unica luce a illuminare i cibi e le prelibatezze sul tavolo accanto al quale la donna si siede per elencare i nomi dei parenti ai quali ha dedicato il banchetto.

Con una larga inquadratura che mostra la donna illuminata da una luce intima e fioca, il regista allontana gradualmente lo spettatore dallo stretto rapporto instaurato con la protagonista e lo prepara al termine del film. Il viaggio e il cerchio si chiudono con due campi lunghissimi su Orune durante la notte e un cartello finale con la poesia di Sebastiano Satta dal titolo *La cena dei morti*, contenuta nei *Canti barbaricini* del 1910.

La fotografia del film è interamente in bianco e nero con un carattere espressivo e contrasti profondamente marcati. Essa contribuisce a creare un'atmosfera surreale e guida lo sguardo verso i lenti movimenti della protagonista, le rughe che le solcano il viso, il fazzoletto scuro che indossa sul capo, le mani intente a preparare la pasta. Si tratta di un caso unico in tutta la produzione di Ignazio Figus che invece si caratterizza per il rispetto del colore naturale.

6. *Ivi*, p. 122.

Il documentario di Sergio Naitza

David Bruni

Abstract

L'articolo considera i documentari realizzati da Sergio Naitza tra il 2011 e il 2022 che sono quasi esclusivamente dedicati al rapporto tra la Sardegna e il cinema. In alcuni casi tali documentari ricostruiscono la genesi di film realizzati sull'Isola grazie alle testimonianze delle ex comparse; in altri ruotano attorno alla figura di attori di origine sarda oppure indagano sui cambiamenti radicali manifestatisi durante l'attuazione del Piano di Rinascita soffermandosi anche sull'importanza del dispositivo cinematografico quale potente strumento di aggregazione nel contribuire alla creazione di un tessuto socio-culturale ampiamento condiviso.

The article considers the documentaries directed by Sergio Naitza between 2011 and 2022, which are mostly dedicated to the relationship between Sardinia and cinema. In some cases, these documentaries reconstruct the genesis of films shot on the Island through the memories of former extras; in other cases, they focus on the life and personality of actors of Sardinian origin; finally, they also investigate the radical changes caused by the implementation of the Piano di Rinascita, also stressing the importance of the cinema as a powerful tool of aggregation in contributing to the creation of a widelyshared socio-cultural fabric.

Sono ben nove i documentari realizzati tra il 2011 e il 2022 da Sergio Naitza che, fino al momento del suo esordio, era noto soprattutto come giornalista professionista e critico cinematografico per il quotidiano «L'Unione Sarda». Peraltro, questa sua attività è andata di pari passo con la pubblicazione di numerosi saggi e con la curatela (o co-curatela) di alcune monografie, dedicate all'opera di registi noti a livello internazionale ma anche a realtà e temi inerenti al territorio sardo. A tale proposito, è opportuno ricordare che Naitza è stato anche l'artefice del progetto legato al restauro e alla successiva distribuzione del film *La Grazia* (1929), diretto alle soglie del sonoro da Aldo De Benedetti e ispirato a due testi (uno letterario, l'altro teatrale) di Grazia Deledda. Inoltre, è doveroso menzionare almeno l'ideazione e la successiva curatela da parte sua di due collane fortunatissime di VHS e DVD uscite insieme a «L'Unione Sarda» ("Sardegna Cinema" e "Registi di Sardegna"), decisive nel rendere i loro destinatari consapevoli della presenza di un'autentica ondata di film finalmente espressione del punto di vista autoctono e interno alla comunità isolana e non più frutto dello sguardo esterno, quasi sempre superficiale e stereotipato[1].

Insomma, considerando l'attenzione costantemente riservata da Naitza al rapporto tra la Sardegna e il cinema, non sorprende che la sua attività di studioso e critico abbia conosciuto un arricchimento e una sua quasi naturale propaggine nelle regie dei suoi documentari. A conferma di ciò, Naitza – citando una notissima affermazione di Karl von Clausewitz («La guerra non è che la continuazione della

1. Naturalmente vi furono eccezioni rare, come quelle - celebri – costituite dai tre film realizzati in Sardegna da Vittorio De Seta: *Pastori di* Orgosolo (1958*)*, *Un giorno in Barbagia* (1958) e *Banditi a Orgosolo* (1961).

politica con altri mezzi»[2]) – ci tiene a precisare che per lui la realizzazione dei documentari è stata una maniera per occuparsi ancora di cinema con strumenti maggiormente adeguati all'epoca contemporanea, in cui la parola scritta e la pubblicazione cartacea vedono insidiate ormai da decenni la loro centralità dal predominio delle immagini.

Dei suoi nove documentari, solo uno (*I piccoli fratelli di Bindua*, 2013) è stato firmato in co-regia - con la giornalista RAI Serena Schiaffini - ed è dedicato all'esperienza compiuta nel 1957 da tre religiosi appartenenti alla congregazione dei Piccoli Fratelli del Vangelo, fondata da Charles De Foucauld, i quali si stabilirono nella frazione mineraria di Iglesias con l'intento di aprire la prima fraternità in Italia. Dei restanti otto documentari, solo *L'isola di Medea – Pasolini Callas, l'amore obliquo* (2017) è estraneo alla Sardegna; mentre gli altri sono quasi esclusivamente legati alla relazione tra l'Isola e il cinema. L'intero corpus delle opere dirette da Naitza può essere scandito per comodità in tre sottoinsiemi di riferimento.

1. Il primo è rappresentato dai documentari che ruotano attorno alla genesi di film girati in Sardegna e destinati, pur se per motivi diversi, a imprimersi nella memoria di quanti hanno avuto l'opportunità di partecipare alla loro realizzazione in qualità di comparse (*Per me il cinema era* Proibito, 2011; *Dalla Quercia alla Palma: i 40 anni di* Padre Padrone, 2017; e *L'estate di Joe, Liza e Richard*, 2022). In questo ambito può essere incluso anche il già citato *L'isola di Medea – Pasolini, Callas, l'amore obliquo*.

2. Il secondo sottoinsieme è costituito dai documentari che privilegiano il ritratto di un attore, come nei casi di *L'insolito ignoto – Vita acrobatica di Tiberio Murgia* (2012), dedicato al caratterista nato a Oristano, e di *Maria Frau, l'attrice che spense la sua stella* (2022), la cui protagonista è una quasi diva dei primi anni Cinquanta, originaria di Nulvi.

3. Il terzo e ultimo sottoinsieme include quei documentari accomunabili per l'indagine compiuta sui cambiamenti radicali manifestatisi in Sardegna nel corso di un periodo cruciale che ne accompagna la trasformazione da terra fondata prevalentemente su un'economia agropastorale fino a una modernizzazione assai ricca di contraddizioni, sulla base dell'attuazione del Piano di Rinascita. Questa categoria idealmente include *Le nostre storie ci guardano* (2013), ma anche – pur se in modo meno diretto – il già menzionato *I piccoli fratelli di Bindua* e *L'ultimo pizzaiolo* (2019), in cui alcuni ex proiezionisti rievocano la loro vita trascorsa in gran parte confinati nelle cabine di sale cinematografiche affollate da una moltitudine di spettatori, immersi in un'esperienza destinata ad assumere un ruolo significativo anche nella creazione di un tessuto socio-culturale condiviso.

La sostanziale organicità del corpus dei documentari diretti da Naitza emerge anche constatando il ricorso a collaboratori che rimangono sostanzialmente gli stessi, almeno quelli impegnati in ruoli chiave: Luca Melis, direttore della fotografia; Davide Melis, montatore di quasi tutti i suoi film; oltre al maestro Romeo Scaccia, autore delle musiche della maggior parte di essi. Inoltre, tutti e nove i documentari sono il frutto della iniziativa della Karel, che ne ha curato la produzione di volta in volta col sostegno, il patrocinio e il partenariato di vari soggetti e istituzioni come la Rai – Sede Regionale per la Sardegna; la Fondazione Sardegna Film Commission, la Cineteca Sarda – Società Umanitaria, oltre a vari enti locali, coinvolti nei differenti progetti.

Al di là delle inevitabili differenze, vi sono alcune peculiarità che si riaffacciano con una certa coerenza in ciascuno dei tre sottoinsiemi individuati. Innanzitutto,

2. Karl Von Clausewitz, *Della guerra*, Milano, Mondadori, 1997, p. 38.

ben quattro documentari – quelli riconducibili alla prima tipologia – sono assai significativi sul piano filologico per la quantità di informazioni e di dettagli che emergono non solo grazie alla testimonianza di alcuni artefici dei film al centro dell'attenzione ma anche e soprattutto grazie ai ricordi degli anonimi cittadini che, respirando l'atmosfera dei set, hanno partecipato alla loro realizzazione in un ruolo non di primo piano. In tal modo, essi offrono un contributo prezioso a un'ideale storia orale del cinema che, se da una parte evoca alcuni modelli di riferimento imprescindibili[3], dall'altra ne propone una visione ben più articolata perché si affida anche alle immagini e all'apporto offerto da contributori anonimi.

In secondo luogo, sono proprio i racconti delle ex comparse che attestano il carattere popolare del cinema, capace di lasciare una traccia indelebile nella memoria individuale e collettiva di piccole comunità anche a distanza di molti decenni, con il suo straordinario potere di fascinazione. In questo senso, alcuni documentari di Naitza appaiono contributi significativi nella prospettiva di una storia della Sardegna declinata sul versante socio-culturale, a partire dal ruolo svolto dal dispositivo cinematografico, efficacissimo nel convogliare attorno a sé sogni, desideri emozioni, curiosità, al punto da trasformarsi in un potente strumento di aggregazione[4].

Inoltre, le osservazioni appena proposte sembrano in gran parte valide anche per due dei documentari riconducibili al secondo sottoinsieme, quello relativo ai ritratti di attori sardi. Murgia e Frau, accomunati da una condizione originaria assai umile, con la loro attività delineano traiettorie assai distinte, per certi aspetti situate agli antipodi poiché forniscono risposte differenti a stimoli provenienti da un contesto storico e sociale assai vivace: nel caso di Tiberio Murgia gli anni del boom economico e della commedia all'italiana; in quello di Maria Frau, l'Italia della ricostruzione post-bellica e dei primi anni Cinquanta. Mentre l'attore di Oristano proporrà sullo schermo pressoché sempre la stessa maschera di siciliano, geloso e "pappagallo", l'attrice originaria di Nulvi si ritirerà dalle scene per amore, proprio nel momento in cui niente sembrava esserle precluso e numerose erano le strade aperte per lei sia come attrice sia come modella.

Infine, i documentari diretti da Naitza si configurano anche come un saggio sull'impiego di materiali audiovisivi di diversa natura, sperimentando le potenzialità insite nel ricorso a materiali eterogenei per la divulgazione della storia e cultura cinematografica sarda. Questa caratteristica affiora pur se con un grado di intensità differente in tutti i titoli, anche se acquisisce una particolare connotazione in *Le nostre storia ci guardano*, proprio per la volontà di piegare il documentario a una valenza narrativa a partire dall'utilizzo di immagini d'archivio. Quasi tutte le inquadrature da cui esso è costituito provengono dagli archivi RAI, Sede regionale della Sardegna, che si tratti di inchieste, documentari, servizi giornalistici, interviste d'epoca. Alla base di *Le nostre storie ci guardano*, infatti, vi è una ricerca minuziosa e un certosino lavoro di selezione che hanno permesso di risemantizzare il materiale di partenza mediante due voci narranti *over*, espressione del punto di vista dei fratelli immaginari, impegnati in una

3. Il riferimento è a Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del cinema italiano (1930-1943)*, a cura di Adriano Aprà, 2 voll., Roma, Bulzoni editore, CSC Centro Sperimentale di Cinematografia, Edizioni di Bianco e Nero, 2021 (ed. or.: a cura di Tullio Kezich, 3 voll., Roma, Bulzoni, 1979). E anche a: Franca Faldini e Goffredo Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1935-1959*, Milano, Feltrinelli, 1979; 1960-1969, Milano, Feltrinelli, 1981; e *Il cinema italiano d'oggi 1970-1984 raccontato dai suoi protagonisti*, Milano, Mondadori, 1984; poi parzialmente ripubblicato in edizione ampliata come Franca Faldini e Goffredo Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano da* La canzone dell'amore *a* Senza pietà, Bologna, Cineteca del Comune, 2009 (I vol); *da* Ladri di biciclette *a* La grande guerra, 2011 (II vol.); *da* La dolce vita *a* C'era una volta il West, 2021 (III vol.)

4. A questo proposito il punto di riferimento obbligato rimane Gian Piero Brunetta, *Buio in sala. Cent'anni di passioni dello spettatore cinematografico*, Venezia, Marsilio, 1989.

serrata corrispondenza epistolare: l'una, Antonia, rimasta a vivere in un paesino dell'interno, economicamente arretrato e quasi pietrificato nella sistematica riproposizione di ritmi esistenziali e attività millenarie; l'altro, Gonario, emigrato nella "metropoli" Cagliari, in cerca di lavoro e almeno apparentemente portavoce di un punto di vista ben più dinamico rispetto a quello manifestato dalla sorella.

Al contempo, Naitza non si è limitato a ordinare le immagini d'archivio basate sulle aspettative riposte nel Piano di Rinascita in un periodo decisivo per l'economia e per la società sarda, ma è intervenuto nei confronti dei materiali provvedendo a rimontarli, talvolta perfino a sonorizzarli, col risultato di stravolgerne l'assetto originario anche grazie all'apporto assicurato dalla musica del maestro Romeo Scaccia. A partire dai circa settanta contributi audiovisivi originali, il regista ha ingaggiato una scommessa da lui stesso descritta in questi termini nel pressbook che ha accompagnato la presentazione del documentario: «restituire un'unità stilistica in un'opera di 90 minuti sunto di oltre 100 ore di archivio, un "riciclaggio" di immagini antiche che potesse farle rivivere, dandogli nuovo vigore, nuovi significati»[5].

Dopo l'intervento iniziale da parte della voce di un giovane, testimone del ritrovamento fittizio dell'epistolario in una casa disabitata, situata in un piccolo paese della Sardegna, una casa «che parla di povertà, sudore, sacrifici, dignità» comincia lo scambio tra i due fratelli i quali rievocano sostanzialmente fatti ed eventi accaduti negli anni Sessanta fino allo scudetto vinto dal Cagliari nella stagione calcistica 1969/1970. Il film è contraddistinto da un finale poetico: «Il presente ha il cuore del passato e il passato talvolta fugge dalla propria solitudine per reincarnarsi tra noi e interrogarci perché le nostre storie ci guardano».

I documentari dedicati alla lavorazione dei film realizzati in Sardegna scelgono come oggetto della loro attenzione di concentrarsi su casi di studio collocati in differenti decenni: *Proibito*, girato a Tissi nella campagna di Aggius, è il lungometraggio diretto da Mario Monicelli nel 1954, basato su un'opera della Deledda ma di fatto raccontato ricorrendo a moduli e convenzioni che evocano il film western. Come riconosce lo stesso Monicelli, la cui testimonianza è stata filmata anni prima rispetto al documentario di Naitza da Salvatore Mereu: «Non ero ancora abbastanza autonomo come regista per scegliere di fare un film alla sarda, come farà De Seta» perché – egli continua – "«il film era sardo, i personaggi erano sardi, l'autore del romanzo era sardo ma io mi rimprovero di aver trattato la materia narrativa come se la storia si svolgesse nell'Oregon o nell'Arizona. Invece, doveva essere Sardegna. C'è qualche accenno interessante qua e là. C'è quella festa, quella corsa di cavalli intorno a certi santuari, ma bisognava insistere di più». Il regista si riferisce ad alcune scene girate attorno alla Basilica di Saccargia durante la processione che assumono agli occhi odierni un valore di documento notevole sul piano etnoantropologico. In questo documentario, come anche nei successivi riconducibili alla medesima tipologia, Naitza dedica una notevole attenzione alla cosiddetta "archeologia del set", ovvero all'individuazione dei luoghi dove la troupe, guidata da Monicelli, effettuò le riprese frutto della rigorosa selezione compiuta dal regista spostandosi insieme al direttore della fotografia Aldo Tonti in lungo e in largo all'interno dell'Isola su una Fiat 600 attraverso luoghi incantevoli e selvaggi, non ancora intaccati dal turismo. Inoltre, particolarmente ricca di dettagli e sentita è la testimonianza di coloro che vennero scelti come comparse, la cui memoria ancora molto vivida di quell'esperienza cinematografica fa emergere il rilievo assunto da quell'evento sulla loro esistenza, innanzitutto sul piano emotivo.

5. Sergio Naitza, *Note di regia*, in *Pressbook di* Le nostre storie ci guardano. *Un documentario di Sergio Naitza*, 2013, p. 3.

Dalla Quercia alla Palma. I 40 anni di Padre Padrone nasce dalla volontà di celebrare un titolo chiave per i rapporti tra Sardegna e cinema, in assoluto il più conosciuto e visto nel mondo e destinato a suscitare numerose polemiche per l'immagine lesiva che il film si riteneva avesse offerto della vita condotta sull'Isola, nonostante la Palma d'oro vinta al festival di Cannes con Roberto Rossellini Presidente della giuria. Ancora una volta, come già in *Proibito*, Naitza sceglie di far interagire la testimonianza degli artefici e dei protagonisti di *Padre padrone* (i registi Paolo e Vittorio Taviani, gli attori Omero Antonutti e Saverio Marconi) con il ricordo depositatosi indelebilmente nella memoria di circa una ventina di comparse che all'epoca erano ancora giovani o giovanissime e che presero parte alla lavorazione del film. In tal modo, i dettagli relativi alla genesi di *Padre padrone* risultano preziosi non solo perché fanno luce su aneddoti, soluzioni e vissuto quotidiano del set di un film dal valore epocale ma anche perché restituiscono un'idea precisa del ruolo e della funzione svolti dal cinema sulla vita degli abitanti di un piccolo paese della Sardegna del nord.

Dalla Quercia alla Palma racconta non solo l'incontro tra alcune delle anonime comparse e gli attori impegnati nel ruolo di protagonisti ma anche la visita resa da Gavino Ledda, il pastore divenuto glottologo e autore del romanzo adattato per lo schermo dai Taviani, ai due registi, commossi nel rivederlo a distanza di alcuni decenni ascoltando la sua esecuzione alla fisarmonica di un motivo dell'operetta *Il Pipistrello* (*Die Fledermaus*, 1874) di Johann Strauss, in ricordo dell'evento che segnò l'inizio del suo riscatto esistenziale.

In *L'isola di Medea*, documentario presentato con successo in occasione di alcuni festival e finalista ai Nastri d'argento 2018, il punto di vista dei comuni cittadini investiti dagli effetti della lavorazione del film diretto da Pier Paolo Pasolini alla fine degli anni Sessanta, trova espressione solo molto parzialmente durante i titoli di coda, attraverso le testimonianze della gente comune, per lo più pescatori, che assistettero da lontano alle riprese del lungometraggio, in gran parte svoltesi nell'isola friulana di Grado. Tuttavia, il documentario di Naitza viene vivacizzato dalla presenza di alcuni disegni di Davide Toffolo che, sottoposti ad animazioni *speed painting*, commentano e accompagnano brani di lettere scambiatesi dal regista Pasolini e dalla diva Maria Callas, celeberrima cantante lirica al suo primo e unico ruolo di protagonista di un film. La platonica relazione amorosa tra il regista omosessuale e la cantante, ancora sofferente per la separazione dal marito Aristotele Onassis, diviene il motivo conduttore del documentario, a cui contribuiscono numerosi testimoni: Piero Tosi e Gabriella Pescucci, costumisti di fama mondiale, oltre ad Alessandra Zigaina, Roberto Chiesi, Dante Ferretti e Giuseppe Gentile.

Infine, *L'estate di Joe, Liz e Richard* è il documentario che Naitza ha dedicato alla lavorazione di un film girato nei pressi di Capo Caccia nel 1968, *La scogliera dei desideri* (*Boom!)*, diretto da Joseph Losey, interpretato dalla coppia di star Elizabeth Taylor e Richard Burton, tratto da una commedia di Tennessee Williams e con la sceneggiatura di Noël Coward. Ma, come afferma John Waters, forse il più illustre tra gli interlocutori a cui Naitza ha chiesto di esprimersi, «*Boom!* avrebbe potuto essere il film più grande del mondo ma è stato il più grande fiasco mai visto». La visita ai luoghi che costituivano il set del film viene introdotta da una guida che fa da cicerone ad alcuni turisti illustrando loro le caratteristiche del paesaggio circostante, con le sue scogliere a picco sul mare e la vista mozzafiato, restituita dalle immagini grazie a numerose riprese frutto dell'impiego di droni. Inoltre, alcuni collaboratori che parteciparono alla realizzazione del film diretto da Losey in differenti ruoli (tra i quali il fotografo Gianni Bozzacchi e il direttore di produzione Valerio de Paolis e l'attrice Joanna Shrimkins) generosamente ricordano una serie di aneddoti assai gustosi che spesso sconfinano nel territorio del gossip. Una notevole attenzione è riservata alla laboriosa progettazione della villa appositamente edificata a picco sul mare e poi fatta esplodere. Vi sono

anche alcune maestranze locali a dire la loro su *La scogliera dei desideri* ma forse l'apporto paradossalmente più significativo – oltre che dotato di un notevole potenziale comico – è il racconto proposto da un operaio cui Naitza chiede di riassumere la trama del film, ricostruita in modo molto soggettivo e con esiti involontariamente surreali, mentre si succedono i titoli di coda del documentario[6].

Nel pressbook relativo a *L'insolito ignoto*, Naitza racconta che la sceneggiatura originale, da lui firmata, prevedeva un viaggio da compiere insieme al protagonista, Tiberio Murgia, sui luoghi della sua infanzia e maturità e sui set di alcuni film. Ma la difficoltà di reperire i finanziamenti indispensabili e le cattive condizioni di salute del caratterista impedirono di perseguire questo progetto che assunse poi la veste di un documentario ricchissimo per la quantità e per la qualità dei materiali d'archivio selezionati, impreziosito da una cospicua serie di testimonianze rilasciate al regista da familiari, amici d'infanzia oristanesi, registi attori e attrici più o meno celebri, e studiosi particolarmente attenti al cinema popolare e comico. Ma soprattutto vi è l'intervista - confessione concessa da Murgia a Naitza ai primi di maggio 2010, realizzata all'interno della casa di cura per anziani in cui l'attore era ricoverato, ormai in pessime condizioni di salute.

In apertura del documentario, Naitza ha collocato alcune inquadrature "rubate" con la sua piccola telecamera in modo da cogliere Murgia in un momento in cui l'attore sembra non indossare la "maschera" abituale dietro cui era solito nascondersi e così sentiamo la sua voce prima ancora di scorgere il suo viso scarnificato. Il documentario, che ha ottenuto una menzione speciale ai Nastri d'Argento 2013 da parte del SNGCI, si fonda su un caleidoscopio di immagini, montate in modo tale da restituire un ritratto assai mosso e dinamico dell'attore "per caso". Nato a Oristano nel 1929, Murgia fu scoperto da Monicelli nel 1957 mentre svolgeva la professione di lavapiatti in un ristorante romano a Via della Croce, e quindi sottoposto a un provino fortunato che lo vide prevalere su una decina di autentici siciliani come interprete di Ferribotte, il personaggio fortemente tipizzato di *I soliti ignoti* (1958), film che convenzionalmente segna l'inizio della commedia all'italiana.

Dal documentario emergono le molteplici contraddizioni e le numerose sfaccettature dell'uomo Murgia, timido ma anche attaccabrighe e soprattutto dominato dall'incontenibile istinto di *tombeur de femmes*, coronato da conquiste su conquiste, con tanto di mogli, amanti più o meno occasionali e figli sparsi in Sardegna e in continente. Ma vi è anche una contraddizione macroscopica sul piano professionale: quella relativa a un caratterista di successo – impegnato complessivamente in oltre 150 film - che con eccezioni più uniche che rare ha interpretato pressoché sempre ruoli macchiettistici di siciliano, essendo tuttavia doppiato da Renato Cominetti, un attore napoletano che gli conferisce una parlata catanese standard desunta – secondo Emiliano Morreale – dal modello costituito da Angelo Musco.

Ma "Altero" Murgia, come Monicelli lo aveva soprannominato, o Murgetto – come il regista lo ribattezzò quando l'attore fece per scappare dopo aver scoperto che Ferribotte parlava con una voce diversa dalla sua perché era doppiato - viene raccontato dal documentario di Naitza ricorrendo a uno stratagemma tanto divertente quanto funzionale a cogliere con esattezza alcune peculiarità della sua esistenza, pubblica ma soprattutto privata, e cioè attraverso una successione di capitoletti il cui incipit coincide con differenti anagrammi del suo nome e cognome, miracolosamente in grado di indicare punti di riferimento imprescindibili attorno a cui ruota il vorticoso succedersi dei materiali filmati.

6. Naitza ha accompagnato la realizzazione del documentario con la pubblicazione di un libro che ricostruisce la lavorazione del film diretto da Losey: Sergio Naitza, *L'avventura de La scogliera dei desideri fra cronaca, documenti, leggende e critica*, Cagliari, Filmpraxis Quaderni della Cineteca Sarda (nuova serie, n. 1), 2023.

La centralità del rapporto con le donne nelle vesti di Don Giovanni spietato, grande amatore e fedifrago seriale, è un motivo ricorrente che in maniera trasversale attraversa diversi capitoletti, il penultimo dei quali investe la sua professione ma fa emergere con chiarezza anche la sua attitudine che consisteva nel recitare costantemente mostrandosi sovente bugiardo e affabulatorio, come ricorda una delle sue figlie nel capitolo conclusivo, il quale accompagna lo spettatore fino alle immagini del suo funerale celebrato senza che nessuno o quasi gli renda omaggio, immagini frutto delle riprese effettuate a Roma da Peter Marcias.

I ritratti di attori prediletti da Naitza sono quelli riservati a interpreti che con la loro attività si sono trasformati in cartine di tornasole rispetto alle caratteristiche della società e del cinema delle epoche in cui hanno vissuto. In questo senso, e a dispetto dell'atteggiamento assunto da Maria Frau nella gestione del successo conosciuto nella prima metà degli anni Cinquanta, il ritratto a lei dedicato appare coerente con l'angolazione scelta nella realizzazione del documentario su Murgia, realizzato un decennio prima. Anche oggi, all'età di oltre novanta anni, Maria Frau – lungamente intervistata da Naitza – appare dotata di una notevole presenza scenica che è possibile apprezzare nelle inquadrature in cui la vediamo in piano ravvicinato, alternate a frammenti di film da lei interpretati quando era giovanissima (a cominciare da *Margherita da Cortona*, diretto da Mario Bonnard nel 1950, suo esordio assoluto nel ruolo di protagonista) e a numerosi servizi contenuti in periodici d'epoca, con suoi ritratti per l'epoca relativamente audaci.

Grazie a questi materiali d'archivio, il documentario sull'attrice nata a Nulvi fa rivivere un intero periodo storico ormai trascorso, lo stesso evocato con nostalgia da *L'ultimo pizzaiolo*, in cui una musica elettronica assai suggestiva accompagna le numerose inquadrature dedicate alle sale cinematografiche abbandonate e ai dettagli delle vecchie apparecchiature un tempo manovrate quotidianamente dai proiezionisti, conferendo loro l'aspetto di reperti di un'epoca ormai definitivamente tramontata ma anche – e al contempo – la foggia di altrettante installazioni di arte contemporanea. Sui titoli di coda sfilano le immagini di vecchi cinema sardi abbandonati, mentre sullo schermo si succedono in sovrimpressione frasi tratte dai dialoghi di film che celebrano il cinema del passato, nella convinzione che «così com'è adesso è meglio che non esista più alcun cinema piuttosto che un cinema come quello attuale»[7].

7. La citazione riportata durante i titoli di coda è tratta da *Nel corso del tempo* (Im Lauf der Zeit), diretto nel 1976 da Wim Wenders.

La voce di una terra

La Sardegna nel documentario di Marco Antonio Pani

Massimo Atzori

«Bi fit istada prima sa verbè,
poi est bènniu su pane»[1]

Abstract

La produzione cinematografica di Marco Antonio Pani si caratterizza per un preciso sguardo autoriale sulla realtà, sviluppato nel corso del tempo in funzione della ferma volontà di fare del cinema uno strumento di riscatto della propria terra da una rappresentazione distorta spesso offerta dai media in passato. Il saggio offre una panoramica generale dei suoi documentari, articolata in diverse fasi produttive, alla scoperta del tratto sperimentale del regista su cui si fonda un racconto autentico e originale della Sardegna per dare voce a chi non ce l'ha.

Marco Antonio Pani's works present a clear authorial gaze towards reality, developed throughout time in order to release Sardinia from a long-lasting misrepresentation spread by media in the past and offer an authentic image of the region. Through a general overwiew of his documentaries, articulated in several phases, this essay examines the director's experimental trait which an original representation of Sardinia lies on, in order to discover its unheard voices

Il profilo del regista: il cinema per dare voce a chi non ce l'ha

Marco Antonio Pani nasce a Sassari nel 1966. Autore profondamente legato alla propria terra, consapevole dei suoi valori fondanti, dimostra particolare sensibilità al tema della rappresentazione dell'isola veicolata dai media. La ferma volontà di dare voce a chi non ce l'ha emerge chiaramente nelle sue opere, come nel caso di *Capo e croce. Le ragioni dei pastori* (2013) che firma assieme a Paolo Carboni[2].

Pani si forma come regista tra la Sardegna[3] e la Catalogna[4]. Dopo una permanenza di dieci anni a Barcellona, ritorna a casa e all'impegno professionale si accompagna per diversi anni un'intensa attività politica sul campo, a sostegno del cinema come volano di sviluppo economico e culturale dell'isola. È tra i fondatori di *Moviementu–Rete Cinema Sardegna*[5], la prima associazione di categoria dei professionisti del comparto cinematografico isolano, di cui è per molti anni presidente.

1. La trascrizione delle parole pronunciate dal pastore Tore Concas nel documentario *Capo e croce. Le ragioni dei pastori* (Paolo Carboni, Marco Antonio Pani, 2013) è a cura di Myriam Mereu.
2. Paolo Carboni, regista e direttore della fotografia, è autore di numerosi documentari e cortometraggi di fiction.
3. Nel 1990, partecipa a un corso di formazione professionale per esperti nella gestione di audiovisivi.
4. Nel 2000, grazie a una borsa di studio regionale, si trasferisce a Barcellona, dove si specializza in regia cinematografica e successivamente si diploma in Direzione della fotografia presso il *Centre d'Estudis Cinematogràfics de Catalunya*.
5. Massimo Atzori, *«Qui ci sono le storie che voglio raccontare». L'esperienza di Marco Antonio Pani e il cinema per valorizzare l'identità regionale*, in Paolo Dal Molin (a cura di), *Creazioni identitarie. Arte, cinema e musica in Sardegna dal secondo dopoguerra a oggi. Studi e testimonianze*, Nuoro, Il Maestrale, 2022, pp. 291-293.

L'esigenza di offrire una rappresentazione autentica della propria terra, valorizzando i suoi tratti identitari, è il filo conduttore capace di tenere insieme la produzione documentaristica del regista; le sue opere si caratterizzano per la capacità di farsi rigoroso strumento di conoscenza della Sardegna e per il significativo tratto sperimentale, alla scoperta del potere espressivo del cinema. In tal senso, dare voce all'isola significa darla anche a sé stesso, laddove le immagini in movimento si fanno lingua che l'autore usa per esprimersi e comunicare[6].

Il cinema per caso. I primi passi come regista

Marco Antonio Pani si avvicina al mondo del cinema in maniera del tutto casuale[7]. Dopo il servizio militare, si imbatte nella selezione per un corso di formazione professionale sull'audiovisivo; terminato il percorso formativo, inizia quasi subito a fare esperienza sul campo presso emittenti televisive e imprese private. Entrato in contatto con un imprenditore locale interessato a creare una casa di produzione per opere documentaristiche[8], nel decennio che va dal 1990 al 2000 realizza più di trenta documentari sulla Sardegna[9], grazie ai quali acquisisce una profonda conoscenza dell'isola e consolida le competenze necessarie per diventare regista[10].

Nel 2000, Pani firma la regia del suo primo cortometraggio, *Chinotto*, attraverso il quale elabora, a distanza di anni, il dolore per la scomparsa di un amico di gioventù[11]; si tratta di un'opera dalla chiara valenza autobiografica, con il regista che si mette in scena secondo una modalità di tipo performativo[12] per restituire la complessità emotiva della perdita da una prospettiva personale.

La positiva accoglienza del cortometraggio infonde coraggio nell'autore, segnando una tappa fondamentale nel suo percorso di crescita artistica.

(Ri)scoprire la Sardegna a distanza. L'esperienza spagnola

Pani si trasferisce a Barcellona per proseguire gli studi di cinema. L'esperienza spagnola gli permette di farsi autore, dotato di un proprio sguardo rispetto alla realtà che decide di raccontare. Nonostante la distanza, il suo legame con la Sardegna si rafforza e diventa più consapevole.

Lo spartiacque nel cammino del regista può essere individuato nella docu-fiction *Els pintors catalans a Sardenya*, opera che racconta la realizzazione nel 1456 del retablo di San Bernardino opera dei pittori Rafael Tomàs e Joan Figuera per la chiesa di San Francesco, nel quartiere cagliaritano di Stampace[13].

6. *Ivi*, pp. 294-295.
7. È il regista a sottolineare espressamente la casualità del suo approdo al cinema; video disponibile online all'indirizzo https://www.youtube.com/watch?v=zMp9i3p5qyQ (ultima consultazione: 29 ottobre 2024).
8. Giorgio Molinas, imprenditore cagliaritano già attivo nel settore del noleggio e della vendita di videocassette; video disponibile online all'indirizzo https://www.youtube.com/watch?v=zMp9i3p5qyQ (ultima consultazione: 29 ottobre 2024).
9. I documentari spaziano tra la promozione del territorio, l'archeologia e la storia dell'arte; si tratta di un *corpus* di opere omogeneo a livello estetico.
10. All'inizio Pani si alterna in diversi ruoli, poi ha la possibilità di dedicarsi solo ed esclusivamente alla regia.
11. Il giovane era morto durante la visita di leva, in circostanze mai del tutto chiarite. Il cortometraggio è una lettera indirizzata all'amico scomparso, che prende forma visiva attraverso il ricorso al bianco e nero, a sospendere il tempo della narrazione, l'uso del *ralenti* e la *voice over* del regista. L'opera presenta anche uno sguardo attento alla città di Cagliari e alle sue recenti trasformazioni.
12. Bill Nichols, *Introduzione al documentario*, (Nuova edizione), Milano, Il Castoro, 2014, pp. 188-197.
13. La curiosità del regista nei confronti dei due artisti risale al 1984, durante gli anni di scuola, in

Rispetto alla precedente produzione documentaristica, in questo caso è la forma[14] a conferire un tratto originale al racconto[15]. Alla fluidità di genere corrisponde anche l'alternanza tra passato e presente, con il risultato di moltiplicare le prospettive sull'elemento centrale dell'opera: Cagliari. Emerge uno sguardo in profondità sulla realtà raccontata, capace di coglierne la complessità e guidare lo spettatore, chiamato a osservare con curiosità al pari del personaggio-narratore che si muove per la città alla sua scoperta; una profondità di sguardo che visivamente si percepisce nella cura dell'illuminazione e nella qualità pittorica dell'inquadratura[16], a testimonianza del raggiungimento di una nuova consapevolezza espressiva.

Il rapporto tra Pani e la Sardegna si salda ulteriormente nel successivo lavoro, *Panas* (2005)[17]. L'opera tratta della leggenda delle *panas*, le donne morte di parto. Si rivela significativo il documentario *Panas. Un ritorno a casa*[18], che mostra l'incontro ravvicinato tra la popolazione di Olmedo, paese dove è stato girato il cortometraggio, e la complessa macchina del cinema, permettendo al regista di superare l'aspetto meramente cinematografico, attraverso una serie di interviste a persone che, davanti a una videocamera, si raccontano e offrono uno spaccato sociale della comunità di appartenenza[19]. Il cinema ha così un potere rivelatore rispetto all'individuo: conferisce voce, fa prendere consapevolezza e in ultima analisi esercita una funzione liberatoria che permette all'uomo di far emergere la sua dimensione più intima.

La sensibilità dell'autore nel riconoscere una storia che abbia il potenziale per essere raccontata porta al documentario *Arturo torna dal Brasile* (2010), sul dentista sassarese Arturo Usai, con un passato da cineasta nel paese del Sud America durante gli anni che seguirono la fine della Seconda guerra mondiale[20]. Raccogliendo testimonianze di persone anziane che avevano assistito al bombardamento di Alghero nel 1943, il regista si imbatte nel medico, autore degli unici scatti fotografici della città bombardata. Viene così fuori la storia di un uomo tenace e intraprendente che, sul finire degli anni Quaranta, per sfuggire alla miseria che il conflitto aveva lasciato in eredità, si trasferisce in Brasile con la famiglia, alla ricerca di una nuova vita che proprio il mondo del cinema è in grado di offrirgli: partecipa infatti alla realizzazione di cinegiornali, documentari, pubblicità e film di finzione (come *Orfeu negro*, opera di Marcel Camus del 1959). Rientra nell'isola nei primi anni Sessanta, dopo più di un decennio di intensa attività cinematografica.

---

occasione di una visita guidata con il docente di storia dell'arte presso il Chiostro di San Domenico di Cagliari per una mostra sui retabli; video disponibile online all'indirizzo https://www.youtube.com/watch?v=zMp9i3p5qyQ&t=6s (ultima consultazione: 29 ottobre 2024).

14. Per un'analisi descrittiva dell'opera, si rimanda a Gianni Olla, *Dai Lumière a Sonetàula. 109 anni di film, documentari, fiction e inchieste televisive sulla Sardegna*, Cagliari, CUEC, 2008, pp. 362-363.

15. La sterilità dei documenti a disposizione permette a Pani di lavorare con la fantasia e inserire l'elemento di finzione; video disponibile online all'indirizzo https://www.youtube.com/watch?v=zMp9i3p5qyQ&t=6s (ultima consultazione: 29 ottobre 2024).

16. Salvatore Pinna, *Guardarsi cambiare. I sardi e la modernità in 60 anni di cinema documentario*, Cagliari, CUEC, 2010, pp. 99-101.

17. Si tratta di un progetto di antropologia visuale vincitore del *Premio AviSa* dell'Istituto Etnografico Superiore della Sardegna. Per un'analisi descrittiva dell'opera, si rimanda a Olla, *Dai Lumière a Sonetàula*, cit., p. 194.

18. Il titolo evoca il ritorno del regista a Olmedo, paese di origine della madre, e rimanda alla sua infanzia nel paese; video disponibile online all'indirizzo https://www.youtube.com/watch?v=_ef0UQZLt94&t=999s (ultima consultazione: 29 ottobre 2024).

19. Pinna, *Guardarsi cambiare*, cit., p. 119.

20. Oltre agli studi in medicina, Arturo Usai si era formato anche presso il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, seguendo la propria passione per il cinema e la fotografia.

Pani effettua le riprese tra la Sardegna e il Brasile, per una storia di emigrazione[21] che ha nel cinema il suo elemento originale. Il documentario si caratterizza anche per quanto concerne la sfera produttiva e l'aspetto formale: nell'opera sono infatti presenti inediti filmati d'epoca[22], recuperati grazie a un attento lavoro di ricerca, tra vecchio e nuovo continente, che vanno a innestarsi nel racconto del cineamatore.

L'opera costituisce un'esperienza fondamentale in relazione alla metodologia di lavoro dell'autore e segna per certi versi il suo rientro in Sardegna, con l'inizio di una nuova fase.

In prima linea sul campo. La produzione cinematografica della maturità

Il periodo che segue il rientro di Pani in Sardegna vede il regista impegnato in prima linea a sostegno del comparto audiovisivo isolano[23] e autore di una produzione cinematografica, significativa sul piano sia contenutistico sia formale, che racconta in maniera originale la propria terra, dandole voce, e si caratterizza per la sperimentazione delle possibilità espressive del documentario.

Le problematiche che la Sardegna, con le sue tradizioni secolari, incontra rispetto alle profonde trasformazioni del mondo contemporaneo sono alla base di *Capo e croce. La ragioni dei pastori*[24]. Il Movimento dei pastori sardi riunisce numerose persone provenienti da diverse parti dell'isola per cercare di tutelare il lavoro minacciato dalle recenti politiche comunitarie introdotte nel settore agropastorale, nel silenzio delle istituzioni locali e nazionali. Se il titolo rimanda all'alea che i pastori vivono in relazione alla propria condizione lavorativa, è il sottotitolo a conferire il senso al documentario assumendo la funzione di cornice del racconto, la cronaca resta sullo sfondo rispetto al viaggio alla scoperta di quella condizione peculiare che l'essere pastore comporta; l'unica, se conosciuta, a permettere poi di comprendere le reali motivazioni della protesta[25].

Due scelte stilistiche definiscono l'opera sul piano espressivo: il bianco e nero e la musica colta. Attraverso la rinuncia al colore, la Sardegna viene collocata in una dimensione atemporale, che supera l'attualità dei fatti di cronaca per testimoniare il valore ancestrale che il comparto agropastorale possiede nell'isola[26]; la terra viene allontanata da una tradizionale rappresentazione estetizzante ed esotica in chiave turistica. Questa scelta permette inoltre l'assimilazione visiva del paesaggio ai volti dei pastori[27], certificando una sorta di vincolo indissolubile che la terra contrae con la propria gente e lasciando

21. La realizzazione del documentario è stata possibile grazie al concorso audiovisivo "Storie di emigrati sardi", bandito da Cineteca Sarda di Cagliari, FASI - Federazione delle Associazioni dei Sardi in Italia e Regione Autonoma della Sardegna.

22. Oltre a diversi filmati realizzati da Usai negli anni, il documentario contiene anche immagini tratte dal film *Pega Ladrão* (Alberto Pieralisi, 1957), con il cineamatore nel ruolo di direttore della fotografia; video disponibile online all'indirizzo https://www.youtube.com/watch?v=_ef0UQZLt94&t=601s (ultima consultazione: 29 ottobre 2024).

23. Emergono subito le difficoltà di un'industria cinematografica che fatica a essere riconosciuta come strategica da parte della politica regionale nonostante la legge sul cinema del 2006.

24. Per un'analisi contenutistica dell'opera, si rimanda a Marco Pitzalis, *Un'etno-cinematografia politica*, «Anuac», Vol. 4, N. 2, dicembre, 2015, pp. 280-285, https://ojs.unica.it/index.php/anuac/article/view/1996/1813 (ultima consultazione: 29 ottobre 2024).

25. La lavorazione è durata circa tre anni, permettendo ai due autori di immergersi all'interno della comunità dei pastori. Per la realizzazione del documentario, Carboni e Pani si sono avvalsi anche di immagini realizzate da altri registi e film-maker; l'uso del bianco e nero ha così permesso di rendere omogeneo tutto il materiale raccolto; podcast disponibile online all'indirizzo https://www.sardegnadigitallibrary.it/detail/6499ba07e487374c8f804dbc (ultima consultazione: 29 ottobre 2024).

26. Atzori, *«Qui ci sono le storie che voglio raccontare»*., cit., p. 297.

27. *Ivi*, pp. 295-296.

percepire quanto la sua violazione, soprattutto se dovuta a logiche che con la realtà del luogo nulla hanno a che vedere, possa generare conseguenze drammatiche.

Asperità e contrasti di una condizione difficile si attenuano e si diradano quando melodie auliche accompagnano inaspettatamente i pastori nel racconto della loro vita e della loro attività, offrendo un originale ritratto bucolico di un mondo altrimenti ritenuto impervio[28].

Creando un dialogo a distanza tra rappresentazioni della Sardegna risalenti a epoche diverse, bianco e nero e musica d'autore sono presenti anche in *Ìsura da Filmà. Fiorenzo Serra e la Sardegna filmata in libertà* (2013), documentario di riciclo filmico[29] nel quale Pani recupera immagini d'archivio dell'isola realizzate da Fiorenzo Serra verso la fine degli anni Quaranta, libere dal vincolo dell'eventuale committenza. L'autore compie così un viaggio indietro nel tempo, alla ricerca di quello sguardo sincero e genuino sulla Sardegna del passato che, pur non nascondendo le difficoltà del periodo, Serra era stato capace di cogliere in una rappresentazione autentica.

Ìsura da Filmà è un lavoro metacinematografico che conferisce nuova vita e nuovo senso a immagini preesistenti, giustapposte da Pani in virtù di un personale intento discorsivo: il documentario procede per blocchi tematici, secondo una linea temporale che sembra condurre l'isola dal passato al futuro, dalla tradizione alla modernità; acquista così un significato particolare la parte conclusiva dell'opera, che segue proprio l'avvento della modernità, con una riproposizione delle immagini viste in apertura, ma fatte scorrere al contrario, in un ideale ritorno indietro nel tempo, per recuperare forse l'identità smarrita. Emerge pertanto una riflessione sul cinema quale mezzo espressivo, capace non solo di rappresentare la realtà, ma anche di crearla, veicolando un preciso messaggio[30].

L'operazione artistica di natura avanguardista ha il suo compimento nella realizzazione della partitura sonora originale per mano del musicista Paolo Fresu che, lasciandosi ispirare dalle immagini, compone musiche capaci di creare un senso di «contemporaneità arcaica»[31] e incidere successivamente sulle scelte di montaggio del regista[32].

Come Serra, anche Pani si fa testimone della tensione tra tradizione e modernità che dal secolo scorso attraversa la Sardegna[33]. Rispetto al passato, a cambiare, all'occorrenza, sono i modi di raccontare i problemi e più in generale di interpretare e rappresentare con il cinema l'isola. La crisi del mondo agropastorale ritorna, per certi versi sotto mentite spoglie, nel cortometraggio

28. Il contrappunto audiovisivo che attraversa il documentario ha un'originale funzione armonizzante rispetto alla realtà rappresentata, che lascia emergere la prospettiva dei pastori rispetto alla loro condizione; armonia che si tinge di composta amarezza quando la musica colta accompagna le immagini delle cariche ai manifestanti da parte delle forze dell'ordine. Per il contrappunto audiovisivo, si rimanda a Michel Chion, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau, 2001, pp. 41- 44.

29. Marco Bertozzi, *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Venezia, Marsilio, 2012.

30. Pinna, in relazione al cinema di Dziga Vertov, parla di «film che producono film» secondo una nozione di montaggio da intendersi «come l'accostamento di pezzi filmati in luoghi e tempi diversi e coordinati in modo da trasformare il significato di partenza una volta inseriti in un nuovo contesto significante»: Salvatore Pinna, *Uomini con la macchina da presa. Introduzione al cinema documentario*, Cagliari, Aipsa Edizioni/Cinemania, 2002, pp. 94-104.

31. Salvatore Pinna, *«Ìsura da Filmà»: Fiorenzo Serra e «la Sardegna filmata in libertà»*, 9 ottobre 2013, http://www.cinemecum.it/newsite/index.php?option=com_content&view=article&id=3946%3Aisura-da-filma-fiorenzo-serra-e-la-sardegna-filmata-in-liberta&catid=239&Itemid=625 (ultima consultazione: 29 ottobre 2024).

32. Partitura sonora originale, capace di evocare musiche tradizionali della Sardegna così come di allontanarsi da esse per percorrere strade inedite, pensata prima di tutto per essere eseguita dal vivo, a introdurre una terza dimensione sensoriale estemporanea data dall'unicità dell'evento *live.*

33. Pinna, *Guardarsi cambiare*, cit., pp. 49-50.

Maialetto della Nurra[34]. Un autore spesso racconta la realtà che conosce[35], così Pani sceglie di raccontare la Nurra, angolo della Sardegna che corrisponde alla sua infanzia; per farlo, parte da un'esigenza intima, privilegiare la dimensione umana rispetto a quella paesaggistica, e dallo spunto offerto dalla cronaca isolana, ossia la crisi del comparto agropastorale[36].

Il bianco e nero e la tematica di fondo richiamano *Capo e croce*; aderendo alla richiesta di sperimentare, a cambiare in maniera radicale è l'approccio al racconto: attraverso la forma del *mockumentary*[37], la realtà che la cronaca restituisce, seppur seria, viene trasfigurata in una storia visionaria e ironica, quella dell'avvistamento di un maiale volante e delle relative testimonianze, estremamente efficace dal punto di vista comunicativo per rappresentare il territorio in maniera originale.

La scelta di un falso documentario contiene una riflessione sul potere creativo delle immagini, sulla loro veridicità rispetto a ciò che mostrano, sulla loro capacità di creare la realtà nel momento in cui la rappresentano[38]; a tratti, la modalità documentaristica si fa esplicitamente riflessiva[39], chiedendo allo spettatore «[non] di *guardare attraverso* il documentario per vedere il mondo, [ma] di *guardare il documentario* per ciò che è: una rappresentazione ricostruita»[40].

È sempre la cronaca a fornire a Pani lo spunto per il lavoro successivo: dopo una lunga attesa, il bando per l'estrazione del sughero dalla foresta di Is Pranus, nel comune di Escalaplano, viene vinto per la prima volta da un imprenditore agricolo locale, che ha così la possibilità di offrire un'importante opportunità di lavoro agli scorzini del paese. Il documentarista sembra intenzionato a indirizzarsi verso il racconto di una vicenda a sfondo sociale, ma i primi sopralluoghi presso la sughereta gli consegnano uno spettacolo naturale fortemente suggestivo e inaspettato, tale da spingerlo a intraprendere una strada alternativa. L'opera che ne deriva è *Padenti/foresta*, un documentario d'osservazione[41] che cattura la bellezza del posto e la maestria dei lavoratori all'opera. Pani non rinuncia però al potere espressivo del linguaggio cinematografico: per stimolare la curiosità dello spettatore, l'incipit dell'opera presenta una ripresa della foresta dall'alto, che lentamente si abbassa, mentre i suoni provenienti dall'ambiente si fanno sempre più percettibili, ma la loro origine non viene svelata[42]; l'accostamento delle immagini delle formiche che trasportano del cibo a quelle degli scorzini che raccolgono il sughero restituisce l'idea di un armonioso ecosistema che funziona rispettando la natura per poi raccoglierne i frutti[43]. La scelta del colore è pertanto funzionale al desiderio dell'autore di condividere con lo spettatore l'incanto di

34. L'occasione per realizzare l'opera nasce dal progetto "Un'isola in movimento - 6 *filmmaker* raccontano la Sardegna", promosso dall'ISRE per offrire una rappresentazione dell'isola all'insegna della sperimentazione e della libertà creativa

35. Atzori, *«Qui ci sono le storie che voglio raccontare»*, cit., p. 297.

36. *Ivi*, p. 295.

37. Oliver Fahle, *Teorie del film documentario*, Torino, Einaudi, 2023, pp. 199-209.

38. La testimonianza del surfista è molto significativa: le immagini di un video sono sinonimo incontrovertibile di verità; questo aspetto esplicita la consapevolezza da parte dell'autore in merito al potenziale rischio che i media possano generare e veicolare rappresentazioni distorte della realtà.

39. Nichols, *Introduzione al documentario*, cit., pp. 182-188.

40. *Ivi*, p. 184.

41. *Ivi*, pp. 164-170.

42. Per il rapporto tra campo e fuori campo in un'inquadratura, si rimanda a Gianni Rondolino, Dario Tomasi, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Torino, UTET, 2007, pp. 95-108.

43. Elisabetta Randaccio, *La foresta che regala il sughero ai sardi*, 25 gennaio 2021, http://www.cinemecum.it/newsite/index.php?option=com_content&view=article&id=5202%3Ala-foresta-che-regala-il-sughero-ai-sardi&catid=219&Itemid=598&stamparivista=1 (ultima consultazione: 29 ottobre 2024).

quella piccola meraviglia offerta allo sguardo[44]. Le inquadrature sembrano tradire un certo piacere fisico nell'osservare l'attività degli scorzini, ma in realtà si tratta di apprezzamento per la loro abilità[45].

La componente sonora, rappresentata dai rumori d'ambiente e dal contestuale silenzio, in termini di dialoghi intelligibili, esalta il carattere multimodale[46] e l'efficacia comunicativa delle immagini; il vociare indistinto degli scorzini si perde tra i numerosi rumori d'ambiente, mentre il parlato, nella forma di voce acusmatica, è presente solo sul finire del documentario, quando uno dei lavoratori condivide le sue emozioni, fin da quando era bambino, legate alla possibilità di lavorare nella foresta di Is Pranus[47]. A tal proposito, è utile ricordare l'esempio del cortometraggio *Pastori di Orgosolo* (1958) di Vittorio De Seta, in cui l'assenza di parlato restituisce l'isolamento di un mondo antico; nel caso di *Padenti*, lo stesso elemento sottolinea il potere espressivo dei corpi e degli sguardi, sul quale si basa il rapporto di fiducia tra gli scorzini mentre lavorano.

Pani privilegia lavorare su argomenti di cui non ha conoscenza così da apprendere e formarsi nel corso delle ricerche e della lavorazione dell'opera. Consolidatosi nel tempo, questo approccio metodologico si ripresenta per la realizzazione di *Ignazio. Storia di lotta, d'amore e di lavoro* (2022), documentario che ricorda la figura di Ignazio Delogu, intellettuale sardo scomparso nel 2011.

La storia di Delogu è estremamente significativa e ricca di esperienze a livello umano; si tratta di un uomo poliedrico, difficile da cogliere appieno e complesso da rappresentare. Nonostante lo spessore, oggi la sua figura è poco conosciuta. Non facendo mistero di questa mancanza prima di tutto personale, Pani intraprende un approfondito lavoro di documentazione. Il risultato è un'opera in cui convivono due anime distinte dal punto di vista espressivo e, proprio per questo motivo, complementari che cercano di restituire questa figura: la prima si sviluppa attraverso le testimonianze di persone che a vario titolo lo hanno conosciuto e la seconda parte dal suo racconto e dai suoi scritti per far emergere l'uomo rispetto al personaggio pubblico; alle tradizionali interviste si alternano così momenti in cui è Delogu stesso a raccontare e raccontarsi, grazie alla sua voce, o a quelle dei narratori in *voice over* che lo impersonano. Due narrazioni che si intrecciano, rendendo tangibile l'eredità morale della persona[48].

Il documentario ha riportato Pani alla sua gioventù, sul finire degli anni Settanta, quando a casa di alcuni parenti sentiva per la prima volta, rimanendone affascinato, le canzoni degli Inti-Illimani[49], ignaro del fatto che proprio quella musica avrebbe poi svolto un ruolo fondamentale nella sua crescita, come persona e come regista[50].

44. L'ampia panoramica nei primi minuti, con l'inclinazione della videocamera dal basso verso l'alto, restituisce lo sguardo di stupore davanti allo spettacolo della natura.

45. Atzori, *«Qui ci sono le storie che voglio raccontare»*, cit., pp. 296-297.

46. Andrew Burn, *The Kineikonic Mode: Towards a Multimodal Approach to Moving Image Media*, in Carey Jewitt (ed.), *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*, (Second Edition), New York-Abingdon, Routledge, 2017, pp. 375-385.

47. Per il rapporto tra suono e spazio nel cinema, si rimanda a Rondolino, Tomasi, *Manuale del film*, cit., pp. 230-237.

48. Il documentario rientra nel filone tematico del racconto delle persone, produzione documentaristica isolana degli ultimi decenni tesa a creare nel tempo un ideale *pantheon* di figure di riferimento all'interno della comunità sarda; Pinna, *Guardarsi cambiare*, cit., pp. 128-130.

49. Il celebre gruppo cileno, trovatosi esule in terra straniera in seguito al golpe di Pinochet nel 1973, ricevette sostegno concreto proprio da parte di Delogu per far fronte a quella difficile situazione.

50. Pani non esita a sottolineare l'effetto che quella musica e quelle esperienze in gioventù hanno avuto sulla sua formazione; video disponibile online all'indirizzo https://www.youtube.com/watch?v=SAlhRtVjAps (ultima consultazione: 29 ottobre 2024).

La memoria di una terra

La Sardegna nel documentario di Enrico Pau

Massimo Atzori

«Seu arrutu senz'alas,
ma seu in peis»[1]

Abstract

I documentari di Enrico Pau costituiscono una parte estremamente significativa della sua produzione cinematografica, non solo in termini numerici, ma anche e soprattutto per la tendenza del regista a sperimentare dal punto di vista formale, dando vita a opere che, per quanto ascrivibili all'ambito del documentario, presentano dei tratti di originalità artistica che le collocano in una zona di intersezione con altri generi.

Il saggio rintraccia nell'attenzione del regista alla memoria del passato e nella sua libertà espressiva un possibile filo conduttore che permette di definire la produzione documentaristica come un *corpus* di opere per certi versi omogeneo.

Enrico Pau's documentaries are an extremely relevant part of his works, not only numerous, but marked by the director's tendency to experiment from a formal point of view, which results in a group of innovative and cross-genre films.

This essay finds in Pau's attention to the memory of the past and his expressive freedom a possible theme able to define his documentaries as a quite coherent group of works.

Il profilo del regista: un autore dall'anima visionaria per un racconto inedito della Sardegna

Enrico Pau nasce a Cagliari nel 1956. È uno dei volti più noti nel panorama cinematografico sardo; con il cortometraggio *La volpe e l'ape* (1996) ha segnato uno spartiacque rispetto al passato per quanto concerne la produzione filmica realizzata in Sardegna a partire dalla fine del secolo scorso[2].

Profondamente legato alla propria città, Pau arriva al cinema dopo un'intensa attività in ambito teatrale[3] e una significativa esperienza radiofonica[4]; la sensibilità artistica che ne deriva fa sì che, attraverso uno stile di regia originale e dal forte tratto visionario, realtà e finzione si contaminino nelle sue opere, così da collocarle in un crocevia di generi e forme diversi[5].

1. Questi versi, pronunciati dal poeta Aquilino Cannas nel documentario *L'anatema di Aquilino* (Enrico Pau, 2001), appartengono al suo componimento poetico *Disterru in Terra*, contenuto in Aquilino Cannas, *Disterru in Terra: la saga dei vinti*, Cagliari, TAIM, 1994, p. 17.
2. Cfr. Antioco Floris (a cura di), *Nuovo cinema in Sardegna*, Cagliari, Aipsa Edizioni/Cinemania, 2001.
3. Alternandosi nei ruoli di attore e regista, l'esperienza teatrale vede Pau entrare in contatto con realtà significative all'interno del circuito isolano, quali la Cooperativa Il Teatro di Sardegna, Il Crogiuolo e Il Palazzo d'Inverno, e incontrare personalità artistiche di rilievo come Rino Sudano e Arnoldo Foà.
4. In veste di autore e conduttore radiofonico, alle prese con la gestione del tempo e della parola, Pau sviluppa una particolare sensibilità *cinematografica*, che si rivela fondamentale per la sua attività da regista; video disponibile online all'indirizzo https://www.youtube.com/watch?v=LxjR7lOuklM&t=1596s (ultima consultazione: 28 ottobre 2024).
5. Tra gli artisti che hanno lasciato una traccia significativa nella formazione del regista cagliaritano figurano autori del neorealismo, come Roberto Rossellini e Vittorio De Sica, e del cinema realista

Nei suoi documentari la sperimentazione formale è il filo conduttore di una produzione che si caratterizza per la presenza di uno sguardo inedito nei confronti della propria terra e per la volontà di preservarne la memoria[6].

Un ultimo tram chiamato cinema: l'esordio come regista

Enrico Pau definisce il suo approdo al cinema come «l'ultimo tram nel cuore della notte»[7]. Nonostante il lungo e proficuo connubio con il teatro, l'autore intravede nella settima arte l'opportunità di sperimentare e crescere artisticamente. Pur senza una preparazione specifica in ambito cinematografico, il cortometraggio *La volpe e l'ape*[8] segna il suo esordio alla regia: un'opera in cui realtà e finzione si fondono, con il ricorso alla dimensione fiabesca, per uno stile registico già particolarmente originale, capace di raccontare in modo innovativo un vero cantante di strada di Cagliari, Franco Becini, e di raccogliere inaspettatamente numerosi consensi positivi presso diversi festival, sia nazionali sia internazionali.

L'ambiente urbano[9], quello cagliaritano nella sua dimensione più popolare, è fin dal principio l'elemento che identifica il cinema di Enrico Pau. L'attività come regista inizia così in una maniera non dissimile da quella di molti altri autori, ossia raccontando prima di tutto la realtà che si conosce, come testimoniato dal secondo lavoro, *Storie di pugili* (1999), documentario che affronta le vicende umane e sportive di alcune tra le figure più importanti del pugilato isolano tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta[10]. La tipologia di sport e l'estrazione molto spesso popolare dei protagonisti fanno sì che l'aspetto prettamente sportivo lasci progressivamente spazio a un discorso articolato, in cui alle storie personali si affianca implicitamente uno sguardo sociale più ampio sulla realtà. Impreziosito da filmati d'epoca, il lavoro costruisce il racconto di questi atleti attraverso interviste che, nell'animare i loro ricordi[11], li sottrae al rischio dell'oblio e li trasforma in patrimonio comune.

La produzione documentaristica di Pau inizia così all'insegna della memoria del passato, filo conduttore che permette di definire i suoi documentari come un *corpus* di opere per certi versi omogeneo[12]. Memoria del passato che si traduce prima di tutto nell'attenzione rivolta a Cagliari e ai personaggi che la popolano, uniti da un legame indissolubile, come nel caso del cortometraggio d'esordio.

---

internazionale, come Yasujirō Ozu, per la loro attenzione alla realtà dei personaggi comuni; aspetto che Pau restituisce nelle sue opere con un tratto visionario e poetico; podcast disponibile online all'indirizzo https://www.unicaradio.it/blog/2019/12/05/radio-documentario-sul-regista-sardo-enrico-pau/ (ultima consultazione: 28 ottobre 2024).

6. Il saggio si concentra principalmente sulla produzione documentaristica del regista.
7. In occasione della sua partecipazione al XXI Bobbio Film Festival nel 2017 per la presentazione del film *L'Accabadora* (2016), il regista cagliaritano usa questa immagine per descrivere il suo avvicinamento al cinema; video disponibile online all'indirizzo https://www.youtube.com/watch?v=Hhcb0YcmHj4&t=796s (ultima consultazione: 28 ottobre 2024).
8. Per un'analisi descrittiva dell'opera, si rimanda a Gianni Olla, *Dai Lumière a Sonetàula. 109 anni di film, documentari, fiction e inchieste televisive sulla Sardegna*, Cagliari, CUEC, 2008, pp. 182-183.
9. La scelta del luogo in cui vengono ambientate le storie è un aspetto fondamentale del cinema di Enrico Pau: come emerge nel documentario di Giovanni Columbu, *Fare cinema in Sardegna* (2007), i luoghi costituiscono una parte integrante della sceneggiatura e determinano in maniera significativa il processo creativo del regista; opera disponibile online all'indirizzo https://www.sardegnadigitallibrary.it/detail/6499b87ce487374c8f8015c1 (ultima consultazione: 28 ottobre 2024).
10. Tore Burruni (Alghero), Fortunato Manca (Monserrato), Paolo Melis (Cagliari), Tonino Puddu (Cagliari), Piero Rollo (Cagliari), Marco Scano (Cagliari) e Franco Udella (Cagliari).
11. La musica che accompagna le immagini conferisce un tono malinconico al racconto dei pugili, appropriato nel restituire allo spettatore un comprensibile senso di nostalgia verso il passato glorioso avvertito dai protagonisti.
12. Salvatore Pinna individua nell'attenzione rivolta alla memoria del passato uno degli aspetti della produzione documentaristica sarda recente: Salvatore Pinna, *Guardarsi cambiare. I sardi e la modernità in 60 anni di cinema documentario*, Cagliari, CUEC, 2010, p. 122.

Il sentimento per la propria città porta Pau all'incontro con Aquilino Cannas, poeta ambientalista cagliaritano, protagonista del documentario *L'anatema di Aquilino*. Si tratta di un intimo omaggio all'artista, che il regista riesce a realizzare prima della sua scomparsa[13]. Dalla molteplicità di voci dei pugili, si passa alla voce dello scrittore che, forte e decisa, tra rabbia e commozione, declama i versi di alcune poesie all'indirizzo di un uditorio immaginario, che in realtà è la gente della sua città[14]. Con trasporto, il poeta, anziano ma non domo nello spirito, scaglia parole contro gli artefici del malaffare che ha rovinato Cagliari, privandola del suo antico splendore, ma che suonano anche come un monito ai sardi affinché si sveglino dal torpore che rende possibile il malaffare. Parole che infine tradiscono lo stato d'animo inquieto di una persona che probabilmente sente ormai la fine vicina[15].

Nel 2008, il documentario *Voci sul mare*[16] assume una connotazione lirica nel modo di rappresentare la città natale dell'autore. In un gioco di sollecitazioni sensoriali e rimandi tra passato e presente, Pau usa immagini e suoni come versi liberi, per creare, attraverso un «montaggio delle attrazioni»[17], un suggestivo componimento audiovisivo in cui Cagliari sembra essere sospesa in una dimensione onirica, grazie anche a una marcata presenza dei riverberi della luce del sole sulle superfici inquadrate. Non quindi la città reale, ma quella sognata dal regista[18], che guarda al suo passato, con l'innesto di filmati d'epoca, per rievocare e riscoprire quanto si è perso[19]. Come accade con le parole nella poesia, si giustappongono immagini e suoni per generare nuovi significati; l'originale racconto del capoluogo che ne scaturisce chiede allo spettatore di aderire alle emozioni e ai sentimenti che legano il regista alla sua città.

Cagliari è le sue voci. Ogni voce porta con sé una storia da raccontare e condividere, come quella di Corradino Chicca, sopravvissuto ai bombardamenti che nel 1943 colpirono rovinosamente la città. La Storia, soprattutto quando c'è ancora qualcuno a distanza di anni a testimoniarla, non può essere ignorata; così, nel 2013, per il settantesimo anniversario di quel tragico avvenimento,

13. Si tratta del lavoro al quale Pau si sente più legato, forse per una sorta di affinità elettiva con Cannas nel nome del sentimento per la propria città e per uno spirito ambientalista, condiviso da entrambi, in un ideale passaggio di testimone tra i due artisti; podcast disponibile online all'indirizzo https://www.radiox.it/programmi/un-caffe-a-radio-x/un-caffe-a-radio-x-con-enrico-pau-figlio-preferito-anatema-di-aquilino/ (ultima consultazione: 28 ottobre 2024).
14. Nell'opera, alcune popolari poesie di Cannas diventano il suo testamento morale. Il racconto delle persone è uno dei filoni tematici che Pinna individua nella produzione documentaristica sviluppatasi in Sardegna in questo primo scorcio di secolo; produzione che si caratterizza per una certa libertà espressiva rispetto alle convenzioni del genere e testimonia la tendenza, in atto all'interno della cultura sarda, a individuare personalità di rilievo che possano ricoprire il ruolo di modello per i membri della comunità isolana: Pinna, *Guardarsi cambiare*, cit., pp. 128-130.
15. Il regista attua una scelta stilistica semplice quanto efficace: la camera, fissa, riprende il poeta che, seduto a casa, legge alcuni suoi componimenti; non c'è movimento e di conseguenza sembra non esserci libertà di azione per l'uomo. In un crescendo di tensione, questa condizione acuisce il senso delle parole che Cannas proferisce con una voce a tratti rotta dall'emozione. Nonostante questa semplicità, Pau, a suo modo, riesce a conferire una dimensione poetica all'opera: il documentario si apre con quella che può essere definita una soggettiva stilistica, con uno sguardo disincarnato rivolto al cielo, preludio di una sorte imminente, e si chiude con il poeta, intento a scrutare la città dal suo balcone, cui può essere ricondotto quello sguardo, che si prepara alla morte non riconciliato, da esule nella sua terra, e sembra lanciare un appello a Dio affinché non lo abbandoni (si sente Cannas, in *voice over*, recitare *Disterru in Terra*). Per la soggettiva stilistica, si rimanda a Sandro Bernardi, *Introduzione alla retorica del cinema*, Firenze, Le Lettere, 1994, p. 78.
16. Il sottotitolo del documentario è *In memoria di Aquilino Cannas* in quanto l'opera è un omaggio del regista al poeta scomparso nel 2005.
17. Pinna, *Guardarsi cambiare*, cit., p. 97.
18. Pinna pone l'enfasi sul potere generativo del cinema, capace di creare la realtà: *Ibid.*
19. Come nel caso di *Storie di pugili*, la musica, che a tratti accompagna le immagini, conferisce un tono malinconico al racconto di Cagliari, da cui scaturisce un senso di nostalgia verso il passato della città.

Enrico Pau e Andrea Lotta[20] realizzano il documentario *Due destini*. Attraverso il ricordo indelebile di un superstite, vengono rievocate le tragiche vicende di due giovani, Raniero Pozzar e Carletto Chicca (rispettivamente collega universitario e fratello di Corradino), accomunate dal medesimo epilogo tragico che in quella circostanza unì diverse persone in città[21]. La mente del protagonista ritorna con lucida emozione a quei momenti; la scelta dei luoghi dove effettuare le riprese e raccogliere il racconto è funzionale al recupero di una memoria anche di natura spaziale[22], in una sorta di ideale ricostruzione topografica della tragedia. Dal punto di vista formale, il documentario si caratterizza per la dimensione sonora solenne e dolente: nel passaggio da una vicenda all'altra, una *voice over* sembra riemergere da un passato remoto, conferendo una dimensione vagamente metafisica all'opera, mentre la presenza di musica corale sacra acuisce il sentimento di dolore che scaturisce dal racconto del sopravvissuto.

Alla modalità partecipativa[23] del primo lavoro, che ha proprio nella testimonianza il principale modello non-fiction di riferimento[24], si sono progressivamente affiancate altre modalità, quale quella poetica[25], in cui immagini e suoni vengono organizzati in una maniera più in linea con l'indole visionaria e la sensibilità artistica del regista, risultando capaci di veicolarne la voce, come nel caso della sua ultima opera, *L'ombra del fuoco*/*S'umbra 'e su fogu* (2023).

A touch of Malick: *S'umbra 'e su fogu*, il canto dolente della terra

Il tema della memoria e l'impegno ambientalista sono centrali nel documentario *L'ombra del fuoco*, realizzato nel Montiferru devastato dall'incendio del 2021[26]. Si tratta molto probabilmente dell'opera più rilevante nell'ambito della produzione documentaristica del regista cagliaritano, che si caratterizza per la profonda riflessione sul vincolo tra l'uomo e la natura, in una fase della storia del pianeta, quella coeva, in cui gli equilibri nel rapporto tra i due stanno mutando radicalmente. Il lavoro diventa così «un atto di resistenza»[27] a tutela della terra, capace di offrirne una rappresentazione inedita in base a una visione del mondo di carattere metafisico, attuata attraverso la cura formale delle immagini[28] e soprattutto un design sonoro estremamente ricercato.

20. Andrea Lotta, autore del montaggio di diverse opere di Enrico Pau e suo abituale collaboratore, è uno dei più apprezzati *video editor* nel panorama cinematografico isolano.
21. Tempo e spazio sono due variabili intrecciate, in base alle quali si possono decidere le sorti degli individui in uno scenario di guerra. In tal senso, i destini messi in relazione dal documentario non sono solo quelli di due persone, tra le tante, che non sono riuscite a scampare al bombardamento, ma inevitabilmente anche quelli di coloro che al contrario si sono salvati; il protagonista si rapporta prima al collega e poi al fratello dalla prospettiva di chi, nonostante sia sopravvissuto, non può non portare il peso della perdita.
22. Corradino Chicca ripercorre i luoghi della città in cui sono accaduti i fatti.
23. Bill Nichols, *Introduzione al documentario*, (nuova edizione), Milano, Il Castoro, 2014, pp. 171-182.
24. *Ivi*, pp. 141-151.
25. *Ivi*, pp. 154-159.
26. L'olivastro millenario di Sa Tanca Manna, memoria tangibile del territorio nel corso del tempo, assurge a simbolo della drammatica devastazione causata dall'incendio, ma al contempo diventa anche emblema di rinascita e speranza.
27. Pau definisce con fermezza il suo ultimo lavoro come un atto di resistenza, sottolineando la ferma volontà di uscire da una logica di carattere antropocentrico per dar voce alla natura; video disponibile online all'indirizzo https://www.rainews.it/tgr/sardegna/video/2023/07/arriva-in-sala-lombra-del-fuoco-b5c525fd-235c-4f9d-ba63-964cb7a40085.html (ultima consultazione: 28 ottobre 2024).
28. Le immagini mostrano il dramma e per certi versi il fascino dei luoghi distrutti, ormai ridotti a paesaggio lunare, a tratti spettrale, nei quali gli alberi bruciati sembrano braccia tese verso l'alto che implorano pietà, mentre i resti dell'olivastro millenario ricordano tristemente un corpo umano smembrato; video disponibile online all'indirizzo https://www.youtube.com/watch?v=KT9e8DQF9_M (ultima consultazione: 28 ottobre 2024).

Per quanto concerne il secondo aspetto, l'incipit del documentario indica in maniera inequivocabile la scelta di campo che il regista compie, dando concretamente voce alla natura. L'opera inizia con quella che a tutti gli effetti sembra una preghiera in sardo per ricordare chi non c'è più, chi ha lasciato questo mondo[29]; a recitarla è una voce[30] che elenca una lunga serie di insetti vittime dell'incendio. Una voce disincarnata[31], di cui è difficile stabilire la provenienza, assimilabile in un primo momento a quella tradizionale del narratore[32]. L'incertezza si scioglie quando la voce dà la parola a un ulivo plurisecolare investito dalle fiamme, a un'asina che si è salvata dall'incendio e all'umanità che invoca perdono per quanto accaduto, sentendo il peso della responsabilità: a parlare è un'entità superiore, composita, dalle molteplici anime, capace di contenere l'uomo e la natura, che è possibile definire come l'anima della terra[33].

Come un abile oratore, questa voce risuona lungo tutto il film, a volte con estrema innocenza, altre con presunta ingenuità, spesso con profonda consapevolezza e amara rassegnazione, e si rivolge all'indirizzo dello spettatore. Le parole pronunciate[34] esemplificano il senso che il concetto di voce assume all'interno di un documentario, ossia la traduzione del punto di vista del regista sul mondo e del suo modo di rapportarsi con esso[35].

L'anima della terra si esprime in sardo ed è proprio la lingua del luogo a conferire efficacemente la parola a questa entità. L'autore è pertanto capace di superare il dato fattuale dell'evento raccontato per trasportare lo spettatore su un piano per certi versi metafisico, attraverso il quale è possibile riflettere sull'esistenza dell'uomo sulla terra.

La connotazione lirico-meditativa di questa voce è tale da evocare il cinema di Terrence Malick. Il cineasta americano ha proprio nell'uso della *voice over* uno dei tratti su cui si fonda il «*Malick's touch* [come] uno stile unico e riconoscibile»[36]; questa risorsa espressiva contribuisce a definire la visione metafisica del mondo che l'autore esprime nelle sue opere e che molto probabilmente ha la manifestazione più compiuta nel film *La sottile linea rossa* (*The Thin Red Line*, 1998)[37].

---

29. La giornalista Serena Schiffini interpreta questo incipit come una sorta di preghiera per le vittime dell'incendio; podcast disponibile online all'indirizzo https://www.raiplaysound.it/audio/2023/06/Clip-Zaza-del-25062023---Lombra-del-fuoco-il-film-documentario-sullincendio-che-ha-devastato-il-Montiferru-febbeeed-23db-4f7f-bca9-cf658b1a166b.html (ultima consultazione: 28 ottobre 2024).

30. La voce è quella di Giuseppe Falchi, uno dei cantori del coro a *cuncordu* Sos Cantores di Cuglieri.

31. Nichols, *Introduzione al documentario*, cit., pp. 74-78.

32. Lo spettatore presto si abitua a questa presenza sonora che ritorna sistematicamente e guida il racconto, non tanto di quello che è accaduto, quanto di ciò che è stato prima dell'incendio, commentando le immagini ben oltre quello che esse mostrano.

33. È particolarmente significativa la testimonianza di una delle persone intervistate, che con trasporto emotivo parla di dimensione fortemente spirituale per descrivere la profonda armonia che regolava la sua esistenza a contatto con la natura in quel dato contesto ambientale prima che quest'ultimo venisse investito dall'incendio; un'armonia che genera senso di gratitudine per il fatto di percepirsi come parte di un'entità superiore. Come afferma Pau, «l'uomo che si fa natura, vive il dolore per questa natura che si è smarrita»: video disponibile online all'indirizzo https://www.youtube.com/watch?v=KT9e8DQF9_M (ultima consultazione: 28 ottobre 2024).

34. I testi sono stati scritti da Enrico Pau insieme a Ettore Cannas, Alberto Capitta, Alessandro De Roma e Mauro Tetti e successivamente tradotti in sardo da Giuseppe Falchi per dare concretamente voce alla natura; video disponibile online all'indirizzo https://www.youtube.com/watch?v=KT9e8DQF9_M (ultima consultazione: 28 ottobre 2024).

35. Nichols, *Introduzione al documentario*, cit., p. 72.

36. Andrea Fornasiero, *Terrence Malick. Cinema tra classicità e modernità*, Recco (GE), Le Mani, 2007, p. 13.

37. Nel film, che segna il ritorno dell'autore alla regia dopo vent'anni, si acuisce quel rapporto contrastato tra natura e uomo, sullo sfondo storico della Seconda guerra mondiale, che caratterizza la sua opera, con un uso peculiare della *voice over*. Come sottolinea Fornasiero, al cospetto di un ambiente naturale «di straordinaria bellezza visiva», si mette in scena «una situazione disperata» e l'umanità intera, «unica grande anima», riflette e si interroga sull'orrore

Natura che, nel documentario, parla e comunica anche e prima di tutto attraverso i suoni d'ambiente: il canto delle cicale, a tratti incessante, costituisce un tappeto sonoro per buona parte dell'opera e rappresenta un inno alla vita che rinasce nonostante la devastazione; questo canto sembra ricordare che la natura ha una sua capacità rigenerativa straordinaria[38].

Un altro elemento che sul piano sonoro caratterizza il documentario, conferendogli ulteriore profondità, è la presenza del canto a *concordu*, che con il suo risuonare solenne e dolente non solo accompagna il racconto, scandendone le tappe come in un'ideale *via crucis*[39], ma manifesta a più riprese l'intima esigenza dell'uomo di chiedere perdono per la devastazione della natura[40]. Questa tipologia di canto non si dà esclusivamente come elemento sonoro, ma ha anche una sua presenza visiva nei momenti in cui il coro si esibisce nei luoghi dell'incendio, come in una sorta di interludio che contribuisce ad accrescere il tono poetico dell'opera. Questa componente permette un ulteriore richiamo al cinema di Malick e alla sua attenzione alla musica in chiave espressiva[41]. Analizzando il film *La sottile linea rossa*, Andrea Fornasiero mette in evidenza come il regista statunitense preferisca canti di ispirazione religiosa degli indigeni di Guadalcanal alle canzoni pop che all'epoca della Seconda guerra mondiale venivano trasmesse dalle radio, non aderendo pertanto a una scelta tradizionalmente ricorrente nelle opere americane ambientate nel medesimo periodo[42]; nell'ottica di rappresentare una visione metafisica del mondo che vada oltre la brutale materialità del conflitto bellico, questi canti, complice il fascino dell'ambiente naturale, hanno sicuramente la capacità di restituire una condizione di armonia spirituale e di compiutezza nel rapporto tra l'uomo e la natura[43]. Armonia spirituale e compiutezza che evidentemente si sono persi nella rappresentazione del medesimo rapporto offerta dall'opera di Pau attraverso il ricorso al canto a *concordu*.

L'aspetto formale del documentario è emblema di una volontà di riprendere la realtà con uno sguardo nuovo, cercando legami inediti tra gli elementi che la compongono e di conseguenza tra il regista che guarda e la realtà che si lascia guardare.

---

della guerra, sulla natura del male e in ultima analisi sull'uomo: «Sono parole che non vogliono allontanare lo spettatore ma farlo andare più in profondità, oltre ciò che vede, al di là della brutalità presente nelle vicende rappresentate»: *Ivi*, pp. 15, 90, 92.

38. Il finale dell'opera è emblematico, con la scoperta inaspettata da parte del botanico di un segnale di vita dell'antico olivastro. Analogamente, *La sottile linea rossa* termina con l'immagine «di una piccola pianta cresciuta in riva al mare, nonostante la risacca, appoggiandosi a un sasso. Il sasso appare molto simile a un elmo dei soldati e l'ultima immagine di Witt lo mostrava mentre nuotava in quello stesso mare: forse si tratta di una reincarnazione, forse di un segno di speranza, forse solo dell'indifferenza con cui la natura riprende a nascere nonostante il barbarico accanimento dell'uomo»: *Ivi*, p. 369.

39. Alcuni momenti centrali dell'opera mostrano la processione del Venerdì Santo a Cuglieri, nell'anno di lavorazione del documentario, caratterizzata dall'esecuzione dei canti a *cuncordu*; si viene così a creare uno stretto legame tra il dramma della devastazione della natura e la Passione di Cristo.

40. Come afferma con commozione Giuseppe Falchi, il *Miserere* che il coro intona è un'autentica richiesta di perdono per le ferite inferte dall'uomo alla natura.

41. Fornasiero, *Terrence Malick*, cit., pp. 106-134.

42. *Ivi*, pp. 122-123.

43. Nella prima parte del film, alcuni soldati disertori, che vivono con la popolazione dell'isola, assistono all'esecuzione di un canto religioso durante una piccola processione; la scena sembra un interludio indipendente rispetto alla narrazione cinematografica e rappresenta una condizione di armonia primigenia, una forma di poesia che resiste nel caos dell'umanità in guerra.

Conclusioni

Complice una formazione che spazia tra arte, teatro e radio, e una solida cultura cinematografica costruita nel tempo da spettatore consapevole, il cinema di Enrico Pau si distingue per uno stile originale, capace di tenere insieme finzione e realtà all'insegna di una costante ricerca espressiva. In tal senso, i suoi documentari, oltre a costituire un *corpus* di opere significativo in termini numerici, si caratterizzano per il considerevole grado di libertà dal punto di vista formale, secondo una peculiare sensibilità autoriale; una libertà formale che risponde a una visionarietà ben radicata nel regista e risulta funzionale alla salvaguardia della memoria della sua terra.

Plurali e translocali

I documentari di Marilisa Piga e Nicoletta Nesler

Marco Benoît Carbone

Abstract

Questa ricognizione del lavoro di Marilisa Piga e Nicoletta Nesler esplora temi e chiavi interpretative a partire da tre opere: *Santa Greca. La festa di settembre* (2000), *Inventata da un dio distratto. Maria Lai* (2001) e *Lunàdigas* (2016). Mostrando come Piga e Nesler affrontino argomenti come il patrimonio archeologico e geografico sardo, l'identità femminile, le tradizioni religiose, l'arte e la vita quotidiana, l'articolo evidenzia la tendenza delle autrici ad alternare e sovrapporre approcci poetici, riflessivi e performativi. I lavori delle autrici si distinguono così per l'attenzione ai contesti della quotidianità e per l'esplorazione delle istanze di genere, femministe e inclusive. Seppure restituendo uno sguardo locale, Piga e Nesler parlano della Sardegna come un'intersezione di reti di luoghi e pratiche che la collegano a dinamiche translocali, riportando il dettaglio locale a un contesto più ampio, in accordo con una politica culturale attenta a temi di interesse regionale dentro cornici più ampie. Lavorando su questi piani, con il progetto Lunàdigas Piga e Nesler partecipano agli importanti movimenti di emancipazione dei diritti femminili degli ultimi anni, attraverso una moltiplicazione delle prospettive sui temi delle donne che non hanno figli.

The article offers an exploration and a few interpretative keys pertaining to the work of Marilisa Piga and Nicoletta Nesler, by examining three documentary films: *Santa Greca. La festa di Settembre* (2000), *Inventata da un dio distratto. Maria Lai* (2001), and *Lunàdigas* (2016). In these films, Piga and Nesler address topics such as Sardinia's archaeological and geographical heritage, identity, gender and female rights, as well as religious traditions, art, and everyday life. The article highlights the authors' tendency to alternate and intertwine poetic, reflective, and performative approaches, resulting in works that focus on the contexts of daily life and their exploration of gender, feminist, and inclusive themes. While offering a distinctly local perspective and themes, Piga and Nesler depict Sardinia as an intersection of networks of places and practices that connect it to trans-local planes of social life, often expanding local details into broader contexts. The authors thus align with a cultural policy that aims to frame Sardinian themes within larger topics. Within these frameworks, the Lunàdigas project contributes to the rise of women's rights movements in recent years, offering multiple perspectives on the experiences of women who do not have children.

I documentari frutto del sodalizio intellettuale tra Marilisa Piga e Nicoletta Nesler affrontano temi che includono il patrimonio archeologico e geografico sardo, le identità e le ragioni delle donne, l'arte e le tradizioni religiose e la vita quotidiana. Si presentano con forme osservative che si fanno di volta in volta variamente partecipative, poetiche, riflessive e performative rispetto ai soggetti a cui danno spazio e voce[1]. Sono contraddistinte, inoltre, dalla tendenza a stabilire relazioni storicizzate e dal valore di documentazione etnografica con i piani della realtà locale e sovralocale dei mondi che documentano[2]. Seppure realizzati in una

1. Ci si rifà e si rimanda alle note categorie analitiche introdotte in Bill Nichols, *Introduzione al documentario,* Milano, Il Castoro, 2005.
2. Assumo come idea di partenza che il valore etnografico di un film consista nell'oltrepassare i confini tra le culture, tanto percettivi (lo spazio tra chi osserva e cosa viene ripreso) quanto tecnici (la riproposizione di un tempo degli eventi dentro un tempo interno al testo): cfr. Antonio Marazzi, *Antropologia della visione*, Roma, Carocci, 2002.

molteplicità di formati, i lavori di Piga e Nesler presentano temi ricorrenti, come l'attenzione per il contesto che circonda la ripresa e il discorso sul femminile, oltre che per la pluralità delle prospettive restituite nelle opere[3]. Gli sguardi e le voci di questi lavori partono dalla Sardegna e si possono considerare, da un lato, come culturalmente locali e "accentati"[4]; tuttavia, la Sardegna viene ripresa dentro a reti di luoghi e pratiche che la individuano in relazione a piani sociali più ampi e translocali[5]. In questo breve lavoro presento una succinta ricognizione del lavoro delle registe, oltre ad alcuni spunti e chiavi interpretative che potrebbero orientare future analisi, a partire principalmente da tre opere: *Santa Greca. La festa di settembre* (2000), *Inventata da un dio Distratto. Maria Lai* (2001) e *Lunàdigas* (2016).

Formati e temi principali

Un primo filone dei film di Piga e Nesler è quello dei documentari prodotti con la Paofilm, come *Inventata da un dio distratto. Maria Lai* (2001) e *Lilliu, Prof. Giovanni* (2013)[6]. Con la casa di produzione cagliaritana le autrici realizzano cortometraggi e documentari biografici su personalità sarde dell'arte e della ricerca, oltre a film di interesse etnografico rivolti alla storia e al patrimonio archeologico della Sardegna. Un secondo filone è quello dei prodotti televisivi, che spaziano da cortometraggi realizzati per committenti locali, come *Santa Greca. La Festa di settembre* (2001), a programmi diretti dentro format RAI, come *Alle falde del Kilimangiaro* (2001). Un terzo filone è quello relativo al progetto Lunàdigas, che presenta una traiettoria particolare, avviandosi come un archivio e "contenitore" online di testimonianze video per poi farsi un lungometraggio per le sale (*Lunàdigas,* 2016)[7]. Anche i temi del duo Piga/Nesler presentano delle ricorrenze. Vi è, in primis, il tema dell'identità culturale sarda, inteso come patrimonio artistico, archeologico, antropologico e biologico-generazionale (temi centrali già in *Stazzi,* in *Li Casi* e in *Il Paese del tesoro,* 1998; e poi in *Santa Greca,* 2000 e *Lilliu, Prof. Giovanni* 2013). Questo tema collega l'opera delle registe a una fase della storia cinematografica sarda in cui l'accesso ai fondi regionali restituisce la possibilità di rappresentare l'isola direttamente alle autrici e agli autori locali[8]. Questo localismo introduce un primo elemento di interesse, con un approccio che è al contempo compartecipativo e rispettoso verso i soggetti filmati, ma anche capace di interrogare una realtà sociale più ampia, che circonda l'oggetto dei film senza isolarlo né oggettivarlo artificialmente. La strategia di Piga e Nesler non punta a occultare le proprie tracce e tuttavia rifugge quasi sempre con discrezione i procedimenti puramente illustrativi. Da questo punto di vista, i lavori di Piga e Nesler non restituiscono visioni oggettivanti delle identità sarde, ma le calano nella complessità delle reti di influenze sovraregionali e delle formazioni sociali in cui queste si esprimono nel quotidiano.

3. Giulia Po DeLisle, "Lunadigàs", *Gynocine Project*, www.gynocine.com (ultima consultazione: 29 ottobre 2024).
4. Prendo in prestito il concetto elaborato in Hamid Naficy, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2001.
5. Sul translocalismo cfr. Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, NJ, University of Minnesota Press, 1996;,Ayona Datta, Katherine Brickell (a cura di), *Translocal Geographies: Spaces, Places, Connections*, Farnham, UK, Ashgate Publishing, 2012.
6. Piga, sassarese, e Nesler, altoatesina, fondano la Paofilm nel 1998.
7. Cfr. https://www.lunadigas.com (ultima consultazione: 29 ottobre 2024).
8. Siamo dunque in una fase in cui all'esotismo illustrativo degli stereotipi sulla Sardegna si sostituisce pienamente una produzione autoriflessiva e postmoderna rispetto alle dinamiche tra localismo e cosmopolitismo. Su questo tema si parta da Antioco Floris, *L'isola che non c'era. Cinema sardo vecchio e nuovo dal folklore alla modernità*, «Bianco e Nero», n. 578/ 2014, pp. 47-54; e *Id., Cinema, televisione e culture "minoritarie". Esperienze in Sardegna*, «Studi e ricerche», IX, 2016, pp. 177-189.

Un secondo tema di interesse è quello delle istanze femministe, che attraversano l'intero *corpus* delle autrici. Da questo punto di vista il lavoro di Piga e Nesler può essere iscritto in una storia delle pratiche femministe degli ultimi decenni, trovandovi numerosi riconoscimenti[9]. Se quindi da un lato vi è un corpus di lavori eterogenei, che attraversano categorie produttive e pratiche diverse (dal cortometraggio su commissione e televisivo a quello autoriale-poetico, passando per i social e il cinema), dall'altro Piga e Nesler presentano una traiettoria concettualmente coerente[10], attenta a una Sardegna specifica, locale, mosaico di molteplici esperienze, e al contempo parte di reti più complesse, inevitabilmente locali, nazionali e globali.

Santa Greca; Inventata da un dio distratto; Lunàdigas

Una breve introduzione dei testi prescelti può inaugurare questa discussione. *Santa Greca* (2000) è un filmato dal contenuto etnografico pensato per il consumo locale e che documenta una delle feste di maggior richiamo del sud della Sardegna. Girato a Decimomannu, il documentario è strutturato in parti principali corrispondenti ai tre giorni della festa, durante i quali le autrici seguono le protagoniste del paese, i preparativi per la festa e l'evento sociale della stessa. Non solo quindi la cerimonia, con la musica sacra, i temi religiosi e mitologici e il culto della santa, ma anche le famiglie, le economie delle bancarelle, i rituali quotidiani. Il secondo esempio, *Inventata da un dio distratto* (2001)*,* è un documentario poetico che celebra la vita e le opere di Maria Lai, artista che narra in prima persona il rapporto con l'arte e il territorio, ma anche l'esperienza della mobilità e di una società che aveva scarsa propensione a considerare il femminile in relazione all'arte. Temi simili, in particolare riguardo al femminile, troveranno formulazione compiuta in *Lunàdigas* (2016)*,* che si avvia come web-doc contenente interviste e testimonianze sulla condizione delle donne che non hanno figli per poi trasformarsi in un film che porta nelle sale di proiezioni le istanze di una collettività.

Dall'illustrativo al compartecipativo

Tra le caratteristiche che definiscono il lavoro di Nesler e Piga è possibile annoverare la graduale moltiplicazione dei punti di vista restituiti dalle loro opere. Intanto vi è il sodalizio tra le autrici, che decostruiscono la stessa idea di singolarità della figura autoriale. Inoltre, i lavori, considerati nel loro complesso, tentano di porsi quasi sempre in una posizione non solo osservativa, ma anche riflessiva e partecipativa e di rendersi quindi strumenti non solo di comprensione ma anche di potenziale partecipazione dal basso delle comunità e dei soggetti rappresentati. Le dinamiche illustrative delle diverse forme mediali di Piga e Nesler seguono una traiettoria in cui l'istanza registica si mette progressivamente al servizio dei soggetti fino ad assumere una forma compiuta di mediazione e restituzione. In *Santa Greca,* seppure il formato rifletta le caratteristiche illustrative di un prodotto su committenza, la voce narrante (alternando italiano e lingua sarda) compare solo in alcuni momenti del documentario. Per il resto, questo si affida alle testimonianze delle persone coinvolte nella festa: chi suona le campane, chi vive in paese, chi prepara le pietanze. I soggetti sono intervistati singolarmente, in coppie o in gruppo, spesso in un ambiente sociale adattato alla ripresa o al quale questa si è avvicinata con discrezione.

9. Oltre alle candidature in numerosi festival, *Lunàdigas* si aggiudica premi come miglior documentario al Porn Film Festival Berlin e al Chouftouhonna Festival di Tunisi.

10. Piga e Nesler si sovrappongono il più delle volte alla regia (la seconda anche come Nico di Tarsia), sebbene in alcuni casi Nesler occupi il ruolo della consulente di produzione. Le autrici si avvalgono di collaboratori stabili, in primis Carlo A. Borghi alla scrittura e Marco Lombardo al montaggio.

Il documentario non si limita a presentare la festa come evento religioso, con i temi religiosi folklorici e mitologici, ma ne esplora la dimensione sociale, cogliendone gli elementi più variegati: dai preparativi, come l'allestimento delle impalcature e la lavorazione delle statuine di cera, ai momenti di maggiore affollamento, con le tavolate pubbliche, le giostre con la musica e le luci, le bancarelle con i dolciumi e il ballo. Si alternano inquadrature fisse e dinamiche, combinate su diversi piani, con movimenti e carrelli che esplorano spazialmente i luoghi della festa. Dai campi lunghi che mostrano l'insieme delle piazze si passa ad alcuni piani tra la folla e nella processione, volti a trasportare chi assiste dentro al flusso sociale. Questo approccio si riscontrava già in *Li Casi* (1998), dove la cultura che si ritrova intorno alla festa di Santu Micali non è solo quella tradizionale della preparazione della *cordula*, del pastoralismo e della religiosità canonica, ma anche quella delle abitazioni dei *teenager* che vanno a scuola e al pub per ballare e che alla fine si ritrovano nella festa del paese, documentata nei gesti ordinari: il taglio delle vivande, le tavolate di avventori di ogni età, un mondo narrativo che include l'evento della tradizione e la cornice sociale più ampia.

Lo stesso procedimento orienta *Inventata da un dio distratto* (2001), dedicato all'artista sarda Maria Lai, che accompagna lo sguardo dell'artista e delle sue opere vive nel paesaggio, tra l'erba e le rocce, con semi-soggettive e primi piani mobili, sempre alla ricerca di un controcampo che ricomponga i nessi tra l'ambiente e lo sguardo dell'artista. Lai si racconta grazie a una regia discreta che la segue innanzitutto nel suo rapporto con la terra, con le colline, con le pietre "simili alle ossa vecchie", con le installazioni artistiche. Ma seguiamo Lai anche nel racconto della sua storia, negli anni della formazione fuori dalla Sardegna e del rientro sull'isola, dunque in quelle dialettiche (tra periferia e città, isola e continente, Sardegna e mondo) alla base di un'arte che si esprime attraverso lo scambio. Anche in *Lilliu, Prof. Giovanni* (2013), l'omaggio a una figura scientifica si avvale del dialogo spontaneo tra nonno Lilliu e il nipote. L'opera impiega una cornice metanarrativa come un procedimento "stratigrafico" che esplora le diverse temporalità della vita dell'archeologo, in cui trovano spazio l'informalità, lo spazio intimo, la riflessione sui cambiamenti storici vissuti da Lilliu: dalle guerre al Sessantotto, passando per un presente in cui la preservazione delle lingue sarde si può dire realizzata o avviata[11].

Questo modo di fare documentario, partecipativo e poetico quanto riflessivo, si configura infine come una vera e propria piattaforma partecipativa con il progetto Lunàdigas. Partendo come web-doc che raccoglie testimonianze femminili sul tema della scelta di denaturalizzare l'equivalenza tra femminilità e maternità, il progetto assume la forma di un prodotto per le sale (*Lunàdigas,* 2016), che mescola un approccio meta-filmico al documentario con un'estetica del teatro e della testimonianza partecipativa. Attraverso un registro gioviale e scherzosamente provocatorio, il film segue Piga e Nesler, in un viaggio che parte sulla carrozza di un treno e le porta a disegnare mappe, ritagliare figure, tracciare percorsi per reimmaginare il rapporto con la maternità. Inoltre, *Lunàdigas* dà voce alle donne, di ogni estrazione sociale, professione e coordinate demografiche, che raccontano le proprie esperienze. A fare da intermezzo vi sono delle parti recitative ("il libro dei monologhi impossibili delle Lunàdigas", in cui parlano tra le altre Lilith, Rosa Luxemburg, Giovanna D'Arco) e documentazioni di eventi di dibattito e *focus group* che vengono non solo ripresi, ma partecipati dalle registe-protagoniste.

Fino a questo momento, Piga e Nesler catturavano sguardi, presenze e discorsi, spesso in forma dialogica, cercando al contempo di mostrare il retroscena e il dipanarsi dell'incontro con il reale, sebbene senza mai occupare direttamente il

11. Cfr. Su questa questione Cfr. Mario Argiolas, Roberto Serra (a cura di), *Limba, lingua, language. Lingue locali, standardizzazione e identità in Sardegna nell'era della globalizzazione*, Cagliari, CUEC, 2001.

proscenio con la propria soggettività, ma operando soprattutto per sottrazione. Con *Lunàdigas,* le registe entrano invece nel novero di chi offre le proprie testimonianze, nelle vesti di autoironiche presentatrici. Così facendo, le autrici orientano il progetto verso una modalità riflessiva e performativa, mettendosi in gioco come animatrici di un progetto plurale. Da questo punto di vista, ricerche ulteriori potrebbero concentrarsi su un'analisi autoriale e contestuale delle poetiche e dei temi ricorrenti, ma anche sulle trasformazioni delle forme documentarie, delle ecologie mediali in cui si sviluppano[12] e delle reti sociali, di produzione e di interessi che le animano in un mondo interconnesso, in cui le istanze del territorio si sovrappongono a temi globali, come quello dei femminismi. Se infatti *Santa Greca* (2000) operava con un'attenzione per il quotidiano e *Maria Lai* (2001) innestava questa logica dentro a una forma poetica, *Lunàdigas* (2016) parte da una logica dell'archivio che moltiplica le testimonianze e le trasferisce nelle sale e nei festival internazionali. Nel complesso, possiamo parlare di una dimensione etnografica del lavoro delle registe per il loro sforzo crescente di "reciprocare in modo profondo lo sguardo con le loro interlocutrici"[13]. Volgendosi alla questione della rappresentazione delle realtà della Sardegna, questo sforzo si esprime anche in una restituzione della Sardegna non semplicemente patrimonializzata, ma storicizzata, composta di scorci che, pure osservati in relazione ai temi esaminati sul proscenio, si affacciano su realtà più complesse e composite.

Femminile e plurale

Riguardo alle istanze di genere, è facile riscontrare come già in *Santa Greca* (2000)*,* festa di una donna, siano delle voci femminili a introdurre il documentario. Come già in *Li Casi* e *Stazzi* (1998), anche qui le donne occupano una parte consistente del memetraggio. Sono le testimonianze delle donne a dare una misura della lingua sarda, del vissuto quotidiano del baccano della festa o della cura della casa, che si legano alla cultura sedimentata nella religione e nel mito, alla musica sacra e ai racconti di devozione. La presenza femminile torna preponderante nell'omaggio a Maria Lai. In *Inventata…* (2001) seguiamo l'artista nella Roma degli anni Quaranta e Cinquanta, in quell'accademia dove Lai si sentiva "carica di futuro", sebbene nel confronto con una generazione di maestri che ancora "non dava molto spazio al femminile nell'arte". La storia dell'artista viene quindi presentata anche come una storia delle donne, anticipando il discorso di *Lunàdigas* in quell'appello alla libertà di autodeterminazione delle persone che, nelle parole della Lai, chiedono "di non rispondere a tutte le leggi che regolano la società", o almeno "di non essere di qualcuno".

Con *Lunàdigas* (2016)*,* questo tema trova compiutezza organica. La progettualità che lo sostiene lo rende un collettore di testimonianze che si propongono di scardinare i luoghi comuni sulle donne senza figli, contrapponendo alle caratterizzazioni dominanti "in negativo" una visione affermativa. Come riferiscono le registe, che interpellano in chiave partecipativa anche chi guarda il film, in italiano "mancava una parola" per queste donne, mentre in Sardegna ci sono le Lunàdigas, le pecore senza figli. Piga e Nesler offrono alle donne questo titolo[14] per dare loro un nome, il che "significa esistere", e per contrastare

12. Cfr. Daniel Chandler, Rod Munday, *Media Ecologies*, in Idd., *A Dictionary of Media and Communication*, Oxford, Oxford University Press, 2011; Claudio Bisoni, Veronica Innocenti, Guglielmo Pescatore, *Il concetto di ecosistema e i media studies: un'introduzione*, in Claudio Bisoni, Veronica Innocenti (a cura di), *Media Mutations. Gli ecosistemi narrativi nello scenario mediale contemporaneo. Spazi, modelli, usi sociali*, Modena, Mucchi Editore, 2013.

13. Cfr. Felice Tiragallo, *Giovanna, un cortile, un telaio e una videocamera,* «Dialoghi Mediterranei», 2021, http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/giovanna-un-cortile-un-telaio-e-una-videocamera/ (ultima consultazione: 29 ottobre 2024).

14. Già in *Lilliu* (2013), nei titoli di testa animati le registe sovraimprimono scherzosamente i propri nomi nei titoli di testa alle figure stilizzate di due pecore.

la ricorrente svalutazione sociale effetto della mancata maternità. A partire, quindi, da un termine locale, le autrici animano un dibattito transnazionale sulla denaturalizzazione dell'idea di istinto materno e lo impiegano per mostrare i molteplici percorsi di vita che possono condurre o meno alla maternità[15].

Le autrici si mettono in gioco in prima persona in un'opera che è in parti uguali documentario, performance e movimento collettivo e che si presenta come un laboratorio di posizioni e programmi biografici e politici senza rinunciare al dissenso, ai disaccordi tra le parti interpellate, alle contraddizioni. *Lunàdigas* si inserisce pienamente nel percorso di affermazione delle istanze femministe che dalla metà dei 2006 e in particolare dopo il 2017, con il movimento #MeToo, si afferma globalmente nella sfera sociale attraverso quella mediatica. Percorso che *Lunàdigas* precorre facendosi parte di un collettivo, a partire da esperienze condivise da donne di ogni estrazione: tra queste, Maria Lai, la cui testimonianza viene recuperata dal documentario del 2001. Piga e Nesler compaiono a volte da dietro una finestra, opaca, ma che consente comunque di scorgerle chiaramente, e che si traduce in una metafora autoriflessiva. Nel finale, le autrici ringraziano le madri "per avere scelto di averci".

Lunàdigas si presenta come un momento di convergenza di linee tematiche e modalità rappresentative già esplorate da Piga e Nesler nel loro percorso di restituzione. Nel progetto trovano voce gruppi di mutuo aiuto, associazioni culturali e soggettività che indicano nella molteplicità le possibilità di ridisegnare e riscrivere, secondo una prospettiva di storia emancipatoria che si autorappresenta come la ricerca di uno spettro di nuove possibilità. In senso più ampio, l'intera opera di Piga e Nesler rispecchia una sensibilità epistemica coerente con quel crinale di complessità in cui si incontrano e divaricano l'antropologia culturale e gli studi culturali: se fosse vero che la prima parla del mondo *per come è* e i secondi *per come vorremmo che fosse,* potremmo dire che Nesler e Piga non rinunciano né all'una né all'altra. Da un lato, osservano forme sociali composite e plurali nella loro espressione quotidiana, da punti di vista molteplici e talvolta contraddittori, lasciando quindi spazio a una decostruzione interpretativa reciproca delle categorie che orientano le diverse prospettive. Dall'altro, si fanno portatrici e promotrici di movimenti emancipatori rispetto alle identità definite come marginalizzate rispetto a quelle dominanti. Tra queste, in primis le donne, ma anche le minoranze e le persone penalizzate da retoriche abiliste e discriminatorie, che rappresentano altre soggettività e collettività rilevanti per l'impegno delle registe[16].

Prospettive

Nel complesso, i lavori di Piga e Nesler restituiscono il quadro di un documentario in Sardegna che abbraccia una pluralità di visioni del mondo e della regione, attraversato da committenze e temi diversi. Le autrici esplorano queste prospettive con una sensibilità coerente e una visione politica chiara, guidate da urgenze ricorrenti, che conferiscono unità al loro progetto. Le culture e identità sarde, in questi lavori, non si reificano nelle forme auto esotizzanti del turismo di consumo o del nativismo, ma riportano spesso il locale al sovralocale, il dettaglio al contesto, il particolare all'universale. Piga e Nesler sono efficaci

15. Sulla ricezione e interpretazione di *Lunàdigas* in una prospettiva di genere cfr. Emilia Marra, *Intervista a Marilisa Piga e Nicoletta Nesler,* «La Deleuziana –Rivista online di filosofia», n. 1, 2015, pp. 190-193; Giusy Di Filippo, *Voicing Italian Childfree Women on New Media: The Lunàdigas Project*, in Giovanna Faleschini Lerner, Maria Elena D'Amelio (a cura di), *Italian Motherhood on Screen*, New York, Springer, 2017, pp. 235-256; Francesco Serri, Francesca Garau, Silvia De Simone, Diego Lasio, *Childless, childfree o lunàdigas? Sulle scelte non riproduttive come sovversione del femminile*, «La camera blu /About genders», n. 21, 2019, pp. 167-185.

16. Cfr. i lavori televisivi *A nostro gradimento* (1994), *Visione di Gioco* (1995), *Profondo Sub* (1996) e *Disabili* (1996) e il documentario *Zingarò, una sartoria rom* (2011).

tanto nel produrre e trasmettere memorie del mondo quanto nel farsi interpreti di una cultura della promozione regionale che incentiva l'internazionalizzazione attraverso opere che guardino alle realtà locali dentro temi e contesti più ampi. Allo stesso modo, i dibattiti sul genere che orientano il lavoro delle autrici non si risolvono in un catalogo di posizioni preimpostate, ma emergono nella complessità delle realtà che queste abitano e costruiscono. Al netto della varietà dei formati, si può sostenere che una poetica coerente anima l'opera di Piga e Nesler. Questa si esprime in una logica della restituzione che emerge con crescente urgenza nei lavori, così come nella tendenza delle autrici a lasciare spazio alla quotidianità e agli elementi contestuali che si affacciano attorno ai temi centrali dei documentari. Si presenta dunque l'opportunità, per delle ricerche a venire, di affrontare i temi della coralità, della partecipazione e del decentramento che caratterizzano il lavoro delle registe in una chiave interdisciplinare. Tali ricerche potrebbero rivolgersi tanto ai mondi filmati quanto alle reti sociali e di collaborazione percorse e attivate da Piga e Nesler, ai loro sodalizi intellettuali e ai contesti in cui si dispiegano i loro sguardi sul reale e sul possibile, nel lavoro quotidiano del fare film in Sardegna.

Apparati

I film censiti nel progetto MaDoS

a cura di Lorenzo Sibiriu

Nell'ambito del progetto di ricerca Mappe del documentario in Sardegna (MaDoS) sono stati censiti circa 700 titoli realizzati fra il 2004 e settembre 2024 (data di chiusura del censimento) riconducibili alla produzione documentaristica esclusa quella televisiva e del cosiddetto post-documentario che non sono oggetto della ricerca. L'elenco è riportato di seguito con l'aggiunta di alcuni titoli non ancora pubblicati, ma segnalati come "in uscita" da registi/e o case di produzione.

I titoli sono presenti in ordine alfabetico e l'elenco riporta i nomi degli autori e l'anno di uscita. In caso di omonimia, il cognome viene differenziato con un numero progressivo fra parentesi. Nel caso di co-regie gli autori sono in ordine alfabetico (e numerico) e per cognome. Se il film censito è un episodio di un'opera collettiva nell'elenco viene specificato.

17 maggio 1943. Lo silenci troncat, Gianfranco Fois, 2012

185 giorni, Paolo Carboni, 2006

1871–1986 episodio di *Remix,* Luca Carboni, 2023

1943 Cagliari sotto le bombe, 6 episodi di *La libreria della memoria sarda,* Davide Mocci, 2004

31 islands on the island – Il caso Sardegna, Gabriele Peru, 2019

365 – Paolo Fresu, un viaggio dentro la musica, Roberto Minini-Merot, 2014

58BPM – Battiti al minuto, Marco Zingaretti, 2021

6 Desires: DH Lawrence and Sardinia, Mark Cousins, 2014

70, Ugo D'Eramo, Alessandro Stabilini, 2013

A bolu, Davide Melis, 2019

A scuola di cinema, Antioco Floris, 2014

A viso aperto – Minatori e lotta politica nella Sardegna del Novecento, Felice Tiragallo, 2013

Ab Origine (Biofilm), Ignazio Figus, 2015

Abbraccio, L', Simone Paderi, 2019

Abele, Fabian Volti, in produzione

Academia de las musas, La, José Luis Guerín, n.d.

Acàpiu de su sòriche de arbore sardu, S', Fabrizio Vella, 2021

Across, Irene Dorigotti, 2023

Agricoltura e sviluppo Tortolì, Bepi Vigna, 2009

Alfabeto sardo, Roberta Aloisio, Luigi Cabras, Valentina Corona, Alberto Diana, Marta Fiori, Ferruccio Goia, Martina Mulas, Alberta Raccis, 2019

Aligi Sassu e la Sardegna, Alejandro Macchi, 2016

Alta Ogliastra, tra storia e mito, Bepi Vigna, 2013

Altro da me, L', Carlo Licheri, 2017

Altro spazio, L'. Viaggio nelle aree interne dell'Italia, Marcello Pastonesi, Gilbert Carlo Fulgeri, 2018

Amate sponde, Egidio Eronico, 2022

Amici degli animali. Una storia vera, Graziano Molteni, 2014

Ammentarzu, S'. Lav(oro) tra le mani, Maria Giovanna Dessì, 2014

Ammentos muntagninos, Giovanni Carroni, 2013

Amore e la follia, L', Giuseppe Casu, 2012

AMP – Note per una pratica di autogestione, Vittoria Soddu, Chiara Campara, 2021

Ananda, Stefano Deffenu, 2020

Anatema di Aquilino, L', Enrico Pau, 2012

Anche se non sono gigli, Gianluca Nieddu, 2013

Anima dei borghi, L', Luca Mussoni, 2013

Anima, S', Marina Anedda, 2009

Anna Marongiu, Gemma Lynch, 2019

Anni Settanta a Sant'Elia, Marilisa Piga, Nicoletta Nesler, 2014

Antiche usanze funebri (6 episodi): *Attitadoras su lamentu, Attitadoras s'attitu, S'avvisu e sa càmpana, Preparai su moltu, Su luttu e su cammali, Cosas antìgasa,* Davide Mocci, 2008

Apocastasi, Daniele Maggioni, 2020

Appunti per una storia sarda, Daniele Maggioni, 2024

Aquí sigo, Lorenzo Hagerman, 2016

Aragosta e Alghero, L', Antioco Floris, 2015

Arbatax!!, Helena Falabino, 2021

Arbores, Francesco Bussalai, 2023

Architetto verde, Marta Anatra, 2012

Area marina protetta, Massimiliano Mazzotta, Helena Joyce, Lisa Saba, 2017

Aria di Elmas, L', Massimiliano Mazzotta, 2015

Aritzo, dove il passato è presente, Davide Mocci, 2020

Arregorus Arrogaus episodio di *Alfabeto sardo,* Marta Fiori, 2019

Arrejonos, Gianfranco Cabiddu, 2012

Arsenichem, Massimiliano Mazzotta, in produzione

Arturo torna dal Brasile, Marco Antonio Pani, 2010

Arzachentos, Pietro Mereu, 2024

Asi Stanala Siena – Buongiorno Restelica, Nicola Contini, 2016

Asse mediano, Michele Mossa, 2010

Assetata di libertà, Stefano Scialotti, 2022

Astringhìe, Vittoria Soddu, 2023

Atlante della memoria, L', Dorino Minigutti, 2020

Atteros: breve viaggio nel mondo dell'immigrazione, Bepi Vigna, 2010

Aula 3 – Storie di rifugiati politici, Silvia Perra, 2012

Ausonia. 1946 -1961, Giulia Camba, Elisa Meloni, 2019

Autobus, L', Giovanni Columbu, 2014

Avanzada, S', Enrico Madau, Francesco Palomba, 2021

Back Hill – Tales from a parish house, Vittoria Soddu, 2014

Back to the roots, Alessandro Piu, Gianluca Fortunato, 2019

Badabò, Stefano Cau, 2022

Balentes / I coraggiosi, Lisa Camillo, 2018

Ballata in minore, Giuseppe Casu, 2019

Bambini con Grazia Deledda, I. Un'esperienza di trasposizione mediale nella scuola primaria, Antioco Floris, 2023

Bar Seui, Andrea Deidda, 2019

Barbagia, l'embrasement collectif, Attilio Cossu, 2016

Barbieri d'Italia, Francesco Ranieri Martinotti, 2015

Barumini, l'antica civiltà nuragica, Davide Mocci, 2013

Basta con la plastica!, Zoe D'Amaro, 2020

Batiledhu, Nicol Vizioli, Laura Delle Piane, 2022

Battileddu "no er mortu…no", Su, Antonio Sanna, 2006

Battileddu, Su, Cinzia Puggioni, 2014

Behind color shades, Riccardo Uras, 2021

Bella addormentata, La, Vanni Gandolfo, 2023

Bella e dìnnia, Antioco Floris, 2011

Bentu de Seneghe / Vento di Seneghe, Monica Dovarch, 2013

Berchidda live. Un viaggio nell'archivio Time in Jazz, Gianfranco Cabiddu, Michele Mellara, Alessandro Rossi, 2023

Bi cheret boghe e passione, Marco Lutzu, Ignazio Macchiarella, 2008

Bias de trigu – Un viaggio tra storia e tradizione, Fabio Ortu, Stefania Pisano, 2020

Boghes dae S'Argentiera / Voci dall'Argentiera, la piccola Parigi, Stefania Muresu, Fabian Volti, 2008

Boi e su domadori, Su, Francesco Fadda, 2019

Brokkarios. Una famiglia di vasai, Ignazio Figus, 2008

Brutal slaughter of bluefin tuna exposed, The, Animal Equality, 2012

Buonasera, Moby Prince, Paolo Mastino, 2017

Cabras – Luci, suoni, colori, Massimo Loi, 2007

Cadenas, Francesca Balbo, 2012

Cagliari 1943: memorie di uno sfollamento, Stefano Sernagiotto, 2015

Cagliari rock, Michele Mossa, 2016

Cagliari. Città di mare e stagni, Davide Mocci, 2007

Camera iperbarica, Maurizio Loi, 2014

Cammini dell'identità, I, Francesco Madonna, 2018

Campagna StopRwm, quattro momenti di lotta (4 episodi): *Salutiamo l'alba, fermiamo le bombe* (2016), *Corteo Funebre per lo Yemen* (2017), *Passeggiata alla scoperta della fabbrica* (2019), *Ritorniamo a bomba* (2019), Lorenzo Sibiriu, Campagna StopRwm, 2016-2019

Cancelli di fumo, storie dalla manifattura tabacchi di Cagliari, Francesco Bussalai, 2010

Cantendi a Santu Anni, Marco Lutzu, Roberto Corona, 2010

Canto scaltro, Il, Michele Mossa, Michele Trentini, 2009

Cantoris de cira santa, Is, Marina Anedda, 2012

Capo e croce. Le ragioni dei pastori, Paolo Carboni, Marco Antonio Pani, 2013

Capperi delle isole, I, Davide Mocci, 2017

Cara a su 'entu / Con il vento in faccia, Andrea Deidda, 2023

Carbonia, 10 Aprile 1965 – Una marcia per la vita, Sandro Mantega, 2016

Carlo Alberto archeologo in Sardegna. Il giallo archeologico dei bronzetti sardo-fenici, Marco Cima, Gabriella Pantò, 2018

Caro fratello, Simone Paderi, 2020

Carrera, La, Francesco Costabile, Assunta Nugnes, 2013

Carta urgente episodio di *Remix,* Alberto Diana, 2022

Casa delle stelle, La, Antonello Carboni, 2014

Casa di Grazia, La, Antonio Sanna, 2018

Casadinas, Davide Mocci, 2021

Casteddu Sicsti, Paolo Carboni, 2019

Castelsardo: lunissanti, Ignazio Figus, 2006

Cattedrali di sabbia, Paolo Carboni, 2010

Cena delle anime, La, Ignazio Figus, 2017

Centoquaranta – La strage dimenticata, Manfredi Lucibello, 2013

Cercando Grazia, Maria Grazia Perria, 2021

Chemical bros., Massimiliano Mazzotta, 2022

Chentu. Covid e longevità nella zona blu della Sardegna, Federica Delogu, Claudia Torrisi, 2022

Chi mi ama mi segua...on line, Salvatore Usala, 2009

Cicogne di Chernobyl, Le, Karim Galici, 2024

Circolare notturna, Paolo Carboni, 2007

Civico mercato di Sassari, Il. Testimonianze e racconti di un cambiamento, Fabian Volti, 2015

Clan dei ricciai, Il, Pietro Mereu, 2018

Climbing the elixir / Cercando l'elisir, Monica Dovarch, 2019

Club dei centenari, Il, Pietro Mereu, 2017

Colline del Plin, Le, Davide Mocci, 2022

Coloni di Arborea, I, Antonello Carboni, 2015

Colori primari, Monica Dovarch, 2016

Combattenti e reduci, Paolo Pisanelli, 2015

Combattere, Massimo Gasole, 2014

Come in un quadro di Henri Matisse, Maurizio Loi, 2023

Come ricordi, Valentina Mercenaro, 2022

Come scintille nel buio, Daniele Gaglianone, 2023

Con la S maiuscola, Roberto Farace, Marco Spanu, 2020

Con le nostre mani, Emanuel Cossu, 2021

Concorrente, La, Alberto Diana, 2016

Condomini sommersi, Leonardo Capodarte, 2012

Contemporary 2016, Monica Dovarch, 2016

Coraggio e la poesia, Il – Voci della poesia logudorese, Ignazio Figus, 2011

Corpo a corpo episodio di *Remix,* Alessandro Penta, 2023

Cortes apertas de Uliana – Un'istoria e vint'annos, Antonio Sanna, 2016

Costantino Nivola – The sandman, Andrea Mura (2), Enrico Pinna, 2021

Costantino Nivola da Orani a New York, Angelo Palla, 2016

Creaturas, Stefano Cau, 2019

Cuor di Sardegna, Antonio Sanna, 2017

Cupola, La, Volker Sattel, 2016

Custode, Il, Gian Basilio Nieddu, Giuseppe Boeddu, 2005

Dadi cantastorie, I, Monica Dovarch, 2013

Dal profondo, Valentina Pedicini, 2013

Dall'est con amore. Quattro storie di vita e integrazione, Karim Galici, 2020

Dalla parte del mare, Massimo Gasole, 2023

Dalla quercia alla palma. I 40 anni di Padre Padrone, Sergio Naitza, 2017

Dans l'attente, Chiara Porcheddu, 2018

Danza dei sacri demoni, La, Franco Fais, 2015

Dentro la festa, Enza Negroni, 2022

Dentro-fuori, Andrea Deidda, 2023

Desert, Leonardo Delogu, 2018

Deserto bianco, Marta Massa, 2024

Deshdentau – L'ultimo tabarkino, Andrea Belcastro, 2019

Deutschland. Ein sommermärchen, Sönke Wortmann, 2006

Diario di tonnara, Giovanni Zoppeddu, 2018

Diavolo e la zanzara, Il, Simone Murgia, 2017

Dickson, Alonso Crespo, 2018

Dietro gli occhiali bianchi, Valerio Ruiz, 2015

Dinamo, tra sogno e realtà, Andrea Fenu, 2014

Disoccupato in affitto, Luca Merloni, 2012

Distretto rurale dei Sicani (5 episodi): *Terra da Amare, Natura e Paesaggio, Cibo Tradizionale, Storia e Cultura, Accoglienza e Ospitalità,* Davide Mocci, 2024

Dito e la luna, Il, Agostino D'Antonio,Marco, 2023

Dogon in Barbagia, Ignazio Figus, Paolo Piquereddu, 2004

Dolce di pompia, Davide Mocci, 2014

Domina maris, Silvia Perra, in produzione

Dominio pubblico episodio di *Remix,* Riccardo Giacconi, Carolina Valencia, 2023

Domus de janas, Myriam Raccah, 2023

Domus, Salvo Nicotra, 2015

Donne di miniera, Roberto Carta, 2022

Donne e dee della Sardegna / Féminas e divas de Sardigna, Daniela Vismara, 2018

Donne oltre i confini, Gisella Congia, 2013

Donu, Su, Ferruccio Goia, 2022

Dopo il futuro, Antonio Sanna, 2022

Doppia assenza, La, Marta Anatra, 2017

Dove nasce il vento, Francesco Tomba, 2021

Du ci seu, Michele Badas, Michele De Murtas, 2023

Duas maniatas unu mannùcru, Vittoria Soddu, Sabrina Melis, 2020

Due destini, Enrico Pau, Andrea Lotta, 2013

Due scatole dimenticate – Un viaggio in Vietnam, Cecilia Mangini, Paolo Pisanelli, 2020

E torra s'istadi, Alice Murgia, 2016

Ecoterrorismo, Veronica Orrù, 2024

Eden in fondo al mare, Un, Leonardo Capodarte, 2012

Eine reise nach Sardinien 2018, Gernot Köhler, 2019

Einstein telescope, Gianfranco Cabiddu, 2019

El Vagòn, Gaetano Crivaro, Andres Santamaria, 2015

Emmmme – Porto M Lampedusa, Lorenzo Sibiriu, Collettivo Askavusa, 2015

Emozioni, Massimiliano Mazzotta, studenti ICS "P.F.M. Magnon" Santa Teresa di Gallura, 2019

En route, Gaetano Crivaro, Margherita Pisano, 2018

Enjoy the ride, Ferruccio Goia, 2017

Erentzia, Giulia Camba, 2022

Estate delle anime, Un', Sandro Lecca, 2010

Estate di Gino, L', Fabio Martina, 2018

Estate di Joe, Liz e Richard, L', Sergio Naitza, 2022

Eterno ritorno, L' episodio di *Alfabeto sardo,* Alberto Diana, 2019

F., Giuseppe Carta, 2019

Fabbrica della morte, La, Lisa Camillo, 2022

Faber in Sardegna / L'ultimo concerto di Fabrizio De Andrè, Gianfranco Cabiddu, 2015

Faber. Vita, battaglie e canzoni di Fabrizio De Andrè, Marco Bigoni, Romano Giuffrida, 2008

Faccia da cinema. Livio Lorenzon, icona di celluloide, Sergio Naitza, in produzione

Faceva molto caldo, Maurizio Loi, 2022

Falena, La, Michele Mossa, 2013

Famiglia felice, Antioco Floris, Andrea Lotta, Francesco Bachis,Roberta Aloisio, 2015

Famiglia, la patria, La, Alberto Diana, 2017

Fango rosso, Alberto Diana, 2019

Fare cinema in Sardegna, Giovanni Columbu, 2007

Fare per Capire: cinquant'anni di storia della Società Umanitaria nel Sulcis-Iglesiente, Paolo Carboni, 2017

Favole iniziano a Cabras, Le, Raffaello Fusaro, 2015

Femina accabadora, Sa / La dama della buona morte, Fabrizio Galatea, 2018

Fertilia istriana, Cristina Mantis, 2021

Filindeu 2.0, Antonio Sanna, 2019

Filindeu, Antonio Sanna, 2010

Filmando Su Re. Il vangelo in Sardegna, Sergio Naitza, 2010

Fino a quando l'ultimo – Sulcis, storia di una resistenza operaia, Marco Bigoni, 2018

Fino in fondo, Tomaso Mannoni, Alberto Badas, 2014

Fiore sardo, Fabio Olmi, 2017

Fiorenzo Serra. Uno sguardo alla terra, Peter Marcias, 2017

Fiori blu, I, Guglielmo Trupia, 2019

Fiume che unisce e divide, Il, Davide Mocci, 2012

Fizos, Francesco Cristiano Pirisi, 2016

Flotando, Valentina Bifulco, 2020

Fogu episodio di *Alfabeto sardo,* Alberta Raccis, 2019

Fonni: s'urthu, Ignazio Figus, 2007

Foscarini sceglie fare luce, Gianluca Vassallo, 2017

Four cheeses – True sardinian legend, Federico Zazzara, 2016

Fra due mondi. Ritratto di Maria Giacobbe, Francesco Satta, 2011

Fragmenta, Angelica Demurtas, 2019

Franco is numero uno, Maurizio Loi, 2023

Franco Mezzena, l'archeologia raccontata con il sorriso, Nicola Castangia, Andrea Fenu, 2023

Funtaneris. Sulle strade dell'acqua.Un viaggio tra architetture e paesaggi, Massimo Gasole, 2019

Fuochi, Ruben Gagliardini, 2023

Fuoco contro fuoco, Ignazio Figus, 2024

Fuoco sacro, Valerio Matteu, 2018

Fuori era primavera: viaggio nell'Italia del lockdown, Gabriele Salvatores, 2020

Furriadroxus, Michele Mossa, Michele Trentini, 2005

Futura, Pietro Marcello, Francesco Munzi, Alice Rohrwacher, 2021

G.I.O.C gioventù italiana operaia cattolica, Marina Anedda, 2008

Galanzieri, Alberto Diana, 2024

Gaston Martens en zijn paradijsvogels, Bart De Poorter, 2017

Ghettendi pingiaras – Ritorno a Stampace, Gianfranco Cabiddu, 2013

Giochi e giocattoli della Sardegna e di Goni, Natalino Virdis, 2007

Gioia trasversale, Una, episodio di *Orto del mondo, L'*,Stefania Muresu, 2023

Giorno che i pesci iniziarono a pescare, Il, Giovanni Collu, 2014

Giovanna, storie di una voce, Chiara Ronchini, 2021

Giù le mani dall'Ogliastra, Pietro Mereu, 2016

Giù nel profondo, Giovanni Rossi, in produzione

Giuliana Lai, Marilisa Piga, 2017

Giuseppe, pastore di periferia, Ignazio Figus, 2004

Gli anni, Sara Fgair, 2018

Gli Atlanti, Vincenzo Ligios, 2015

Gli ospiti, Simonetta Columbu, 2023

Gonnesa raccontata dagli occhi dei suoi abitanti, n.d., 2009

Good buy Roma, Gaetano Crivaro, Margherita Pisano, 2011

Granito, lucertole e tritoni, Giovanni Pischedda, Giovanni Iannelli, Marco Murru, 2009

Grazia Deledda la rivoluzionaria, Cecilia Mangini, Paolo Pisanelli, 2021

Guai ai vinti – Pane e amianto, Paolo Carboni, 2018

Gutturu Mannu: un parco, un'isola, Circolo Il Fenicottero, 2014

Haus in Sardinen, Das, Gernot Köhler, 2016

Heart of sound, The, Paul Fenkart, 2012

Hey boys, Gaetano Crivaro, Margherita Pisano, 2019

Hold me tight(s) / Il segreto delle calze, Nicola Contini, 2015

Homo, Pietro Medda, 2017

Honoris causa. Conversazione con Andrea Camilleri, Antioco Floris, Andrea Lotta, 2016

Hope –Le nuove migrazioni, Gianluca Vassallo, Alex Kroke, 2013

Horkos, Marta Anatra, 2023

Identidade – Oliena e il suo costume, Antonio Sanna, 2013

Identità – La vera storia di Juan Piras Perón, Chiara Bellini, 2008

Ieri come allora (La caccia) episodio di *Alfabeto sardo,* Roberta Aloisio, 2019

Ignazio – Storia di lotta, d'amore, di lavoro, Marco Antonio Pani, 2022

Ignazio Buttitta, pueta in piazza, Andrea Mura (1), Bernardo Giannone, 2011

Il grano e la volpe, Vincenzo Guerrizio, Raffaele Manco, 2015

Il rito, Silvia Perra, 2020

Imbustai bentu, Enrico Madau, Alessandra Manca, 2019

Immersioni episodio di *Alfabeto sardo,* Ferruccio Goia, 2019

Impatto dell'uomo sulla natura, L', Massimiliano Mazzotta, studenti Liceo artistico e musicale "Foiso Fois" Cagliari, 2023

Impatto dell'uomo sulla natura, L', Massimiliano Mazzotta, studenti ITCG "Vignarelli" Sanluri, 2023

Impatto dell'uomo sulla natura, L', Massimiliano Mazzotta, studenti IPSAR "G.B. Tuveri" Villamar, 2023

Impinnu, S' / Il voto, Ignazio Figus, Cosimo Zene, 2014

In alto mare, Gabriele Meloni, Marco Spanu, 2016

In nome de Diu Molla, Matteo Antonelli, 2010

In questo mondo, Anna Kauber, 2018

In sa ia. Viaggio nel rap sardo, Marco Tanca, 2019

In su coro d'ennarzu, Vincenzo Rodi, 2015

In viaggio con la musica, Marco Lutzu, Valentina Manconi, 2005

Inferru, Daniele Atzeni, 2019

Innesto, L', Emanuele Malloci, 2017

Insolito ignoto, L'. Vita acrobatica di Tiberio Murgia, Sergio Naitza, 2012

Instructions not included episodio di *Remix,* Vittoria Soddu, 2021

Intervallo. Trinità d'Agultu-Luras, Francesco Cabras, Alberto Molinari, 2006

Interviste dedicate alla figura di Vittorio De Seta, Simone Contu, 2008

Into the image, Borys Dolgopolsky, 2023

Intre montes, Antonio Valerio Fascella, 2020

Invictus / Imbattuto, Maurizio Naletto, 2012

Iolanda mi nant de nòmini, Vittoria Soddu, Giorgia Cadeddu, 2021

Isola che danza, L', Davide Mocci, 2011

Isola delle torri, L', Gianni Alvito, 2014

Isola di Medea, L', Sergio Naitza, 2017

Isole gemelle – Dalla Sardegna a Okinawa sul filo della tessitura, Giorgia Boldrini, Giulio Filippo Giunti, 2019

Isole, Francesca Floris, Kristjonas Dorse, 2014

Isoli_tuned, Monica Dovarch, 2018

Ìsulas de s'isula – Storie di barche e pescatori, Lorenzo Sibiriu, in produzione

Isura da filmà – Fiorenzo Serra e la Sardegna filmata in libertà, Marco Antonio Pani, 2013

James vs Wines – The highrise of meanings, Gianluca Vassallo, 2022

Janas – Storie di donne telai e tesori, Giorgia Boldrini, Giulio Filippo Giunti, Stefano Massari, 2014

Jovid, Silvia Perra, 2012

Jukebox al Carbone (2 episodi): *Lato A: Musiche dal sottosuolo, Lato B: I ragazzi fanno sul serio,* Daniele Arca, 2019

Keep surfing, Bjoern Richie Lob, 2009

Kentannos, Victor Cruz, 2019

Kora, La, Gianfranco Mura, 2019

L. on the beach, Maria Luisa Usai, Marcella Mancini, 2020

Ladiri, Andrea Mura (1), 2014

Lagune di Sardegna, Davide Mocci, 2019

Lamma è il posto fisso, La, Emanuela Cau, Gisella Congia, 2014

Land of griffons, The, Riccardo Soriano, 2021

Lanusei anni '70, Andrea Cabiddu, 2008

Last lesson, The, Andrea Mura (1), Federico Savonitto, 2024

Lavori, sogni, pomodori, Paolo Pisanelli, 2014

Lavoro e le passioni, Il, Giovanni Columbu, 2005

Leggenda dei santi pescatori, La, Daniele Atzeni, 2005

Lettera dalla Sardegna, Valter Torri, 2014

Lettere da casa, Simone Cicalò, 2020

Lia: music no stop, Tore Manca, 2014

Libera me domine. Orazioni per i morti in Alta Corsica, Antioco Floris, 2006

Libertà, La, Marco Antonio Pani, 2019

Life – La vita del parco di Molentargius, Davide Melis, 2017

Liliana Cavani, una donna nel cinema, Peter Marcias, 2010

Lilliu prof. Giovanni, Marilisa Piga, 2013

Lo conte de Ulisse, Giovanni Fiori, 2013

Looking for Nivola, Peter Marcias, in produzione

Lorighittas, Davide Mocci, 2021

Lost citizens, Sebastiana Etzo, Carla Etzo, 2014

Lota, Sa – Orgosolo 1969, Francesca Ziccheddu, Maria Bassu, 2005

Loving Sebastiane, Sergio Naitza, 2016

Luci a mare, Stefania Muresu, 2014

Lunàdigas, ovvero delle donne senza figli, Marilisa Piga, Nicoletta Nesler, 2015

Lunas bortuladas, Fabian Volti, 2019

Luoghi di Salvatore Cambosu, I. Alla scoperta di uno scrittore nascosto, Francesco Casu, 2014

Luogo comune, Enrico Spanu, 2016

Lussu, Fabio Segatori, 2021

Ma tu di dove sei?, Gisella Congia, 2014

Ma-Ma episodio di *Le storie che saremo,* Daniele Atzeni, 2020

Madre acqua – frammenti di vita di Sergio Atzeni, Daniele Atzeni, 2015

Madri in terra straniera, Gabriele Meloni, Marco Spanu, 2015

Mai prus! Attraverso i solchi, farsi ponti, Lorenzo Sibiriu, Bruxas Ogliastrinas, 2022

Maialetto della Nurra, Marco Antonio Pani, 2016

Maistus de sonus, Marco Lutzu, Roberto Corona, 2010

Mamihlapinatapai. Gente di Bogotà, Gaetano Crivaro, Margherita Pisano, 2017

Man of trees, The, Tore Manca, 2019

Manager di Dio, I (2 episodi)*,* Pietro Mereu, 2017

Mandala, Su, Francesco Cabras, Alberto Molinari, 2006

Manos de oro, Antonio Rojch, 2012

Maria Frau. L'attrice che spense la sua stella, Sergio Naitza, 2022

Maria Lai: ansia d'Infinito, Clarita Di Giovanni, 2009

Marianne Sin-Pfaltzer. Paesaggi umani, Andrea Mura (2), Enrico Pinna, 2020

Marie, Maria, Nicola Contini, 2010

Marina la natura del lupo, Monica Serra, 2012

Martis, Massimiliano Mazzotta, Martis Film Lab, 2015

Mary's key, The (Sustainable happiness), Marta Anatra, 2015

Materia oscura, Massimo D'Anolfi, Marina Parenti, 2013

Matte, Michele Garau, 2024

Memoria del mare, La, Andrea Mura (1), 2013

Mesa noa, Daniele Atzeni, 2022

Metalogon, Rita Deidda, 2020

Mezzo morra. I suoni della Sardegna, Vincent Moon, 2012

Mia casa e i miei coinquilini, La. Il lungo viaggio di Joyce Lussu, Marcella Piccinini, 2016

Mia e Pepe in Ogliastra, Massimo Gasole, 2020

Migranti, Antonio Sanna, 2004

Mille Ghilarze per Augusta, Massimiliano Bomba, 2009

Miracolo dei rei, Il, Alessandra Usai, 2021

Miradas, Tomaso Mannoni, Mauro Palmas, 2024

Missing boys, The, Davide Catinari, 2023

Misteri dei giganti di Mont'e Prama, I, Maria Marzolla, Griner Massimiliano, 2023

Mistero Moby Prince, Il, Salvatore Giulisano, 2022

Modo di sorridere insolito, Un, Veronica Orrù, 2024

Mòguru, Andrea Cannas, 2012

Monde de Paolo Sorrentino, Le, Emmanuel Barnault, Sandra Marti, 2018

Mondo a scatti, Il, Cecilia Mangini, Paolo Pisanelli, 2021

Mondo di Mondo, Il, Monica Dovarch, 2009

Mondo salvato dalle ragazzine, Il, Maria Luisa Usai, 2023

Montessu. 5000 anni di storia, Antonello Carboni, 2007

Morti di Alos, I, Daniele Atzeni, 2011

Motorcycle stories – Sardegna, storie di un'isola, Fabrizio Nacciareti, Alessandro Toscano, 2021

Moving in Cagliari, Davide Mocci, 2015

Murrasarda, Andrea Lotta, 2010

Musa inquieta, La, Flory Finazzer,Massimiliano, 2021

Musica e antimilitarismo in Sardegna, Fabio Calzia, 2006

My Mamujada (9 episodi): *Durhes, Vinu, Viseras, Archeolozia, Jubanne martis sero, Sant'Antoni 'e su 'ohu, Verveches, Lesorias,* Antonio Sanna, 2020

Nako – La terra, 4Caniperstrada, Kourouma HassaneBeyla, Lamin Manka, Ali AbdalaHashi, 2016

Nausicaa, Luca Merli, 2018

Nel nostro cielo un rombo di tuono, Riccardo Milani, 2022

Nélide, una pastora del Campidano, Flavia Oertwig, 2010

Nella colonia penale, Gaetano Crivaro, Alberto Diana, Ferruccio Gioia, Silvia Perra, in produzione

Nilde Iotti, il tempo delle donne, Peter Marcias, 2020

Nodas. Launeddas in tempus de crisi, Andrea Mura (1), Umberto Cao, 2015

Nodi, Giuseppe Casu, 2016

Noi anziani come ci organizziamo, Gisella Congia, 2014

Noi crusaders: 30 anni di football americano in Sardegna, Stefano Sernagiotto, 2022

Noi non molliamo, Pietro Mereu, 2014

Non era previsto, Maurizio Loi, 2021

Nostre storie ci guardano, Le, Sergio Naitza, 2013

Notte di giorno, Andrea Deidda, 2021

Nuoro: città aperta?, Antonio Sanna, Umberto Siotto, 2006

Nuova voce, Una, Peter Marcias, 2021

Nuovo cinema da paradiso. Dall'isola nell'isola: Dorgali e Cala Gonone, Gian Basilio Nieddu, Giuseppe Boeddu, Giovanna Fancello, 2012

Occupazioni, Daniele Maggioni, 2022

Odissea 'e rimas nobas, Un', Roberto Priamo Sechi, 2019

Oggi insieme domani anche – Storie d'amore e di separazione ai nostri tempi, Antonio Aragona, Yuki Bagnardi,Gabriele Camelo,Loredana Conte, Marta Corradi, Antonietta De Lillo, Maria Di Razza, Nunzia Esposito, 2015

Ogu pigau fuidi! Sguardi sul malocchio, Andrea Mura (1), 2011

Oil – secondo tempo, Massimiliano Mazzotta, 2011

Oil – terzo tempo, Massimiliano Mazzotta, in produzione

Oil, Massimiliano Mazzotta, 2009

Oltre i miei confini, 4Caniperstrada, studenti Liceo "Castelvì" Sassari, 2016

Omaggio a Louis Van Gasteren, Antonio Sanna, 2017

Ombra del fuoco, L' / S'umbra 'e su fogu, Enrico Pau, 2023

Once the sea was covered with water – European fisheries at the edge, Lorenzo Sibiriu, Giacomo Orsini, 2015

Onde nostre, Luca Merli, 2010

Orchestra in limba, S', Monica Dovarch, 2015

Oro in bocca, L', Tomaso Mannoni, 2021

Oro viola, Franco Fais, 2016

Orto del mondo, L', Giovanni Cioni, Milena Fiore, Dimi Kazak, Sofia Merelli, Stefania Muresu, Alessandro Penta, Paola Piscitelli, Marco Schiavon, 2023

Orto di Tavolara, storie e memorie di un'isola, L', Mirko De Angelis, 2014

Ortu Mannu, S' – Racconti di un oliveto secolare, Collettivo Metaforte, 2017

Ortuabis, Vincenzo Rodi, 2012

Orune. Ogni andare è un ritornare, Vittoria Soddu, 2022

Osilo, Massimiliano Mazzotta, 2015

Ospiti, Davide Bini, 2021

Padenti / Foresta, Marco Antonio Pani, 2020

Paese Museo 1968-2018, Andrea Mura (1), 2019

Paglia, Claudio Marceddu, 2015

Pale eoliche, Francesco Cabras, 2007

Palio, Cosima Spender, 2015

Panas. Un ritorno a casa., Marco Antonio Pani, 2006

Pani Antigu, Simone Manca, 2021

Pans Erbe – Ein ziegenhirte auf Sardinien, Cord, Barkhausen, Jochen Bruck, 2008

Paolina era la madre di Giulia, Clara Murtas, 2015

Pasqua pomeriggio, Stefano Cau, 2024

Passaggi di tempo – Il viaggio di Sonos 'e Memoria, Gianfranco Cabiddu, 2005

Passaggi episodio di *Alfabeto sardo,* Martina Mulas 2019

Passaparola, Gianfranco Cabiddu, 2008

Passo dietro l'altro, Un, Gianni Tetti, 2010

Peninsula, Luca Merli, 2014

Per Grazia non ricevuta, Davide Melis, 2021

Per noi il cinema era Proibito, Sergio Naitza, 2011

Piazza Garibaldi, Davide Ferrario, 2011

Piccola pesca, Enrico Pitzianti, 2004

Piccole aragoste crescono, Francesco Cabras, Alberto Molinari, 2014

Pioniere del sottosuolo, Un, Monica Dovarch, 2023

Pittore tedesco, Il, Antonello Carboni, 2021

Plastik Sulki, Valerio Matteu, 2020

Pneuma, Alberto Diana, 2021

Popolo della montagna, Il, Davide Mocci, 2011

Porto Torres, Massimiliano Mazzotta, 2015

Posto di Dario, Il, Francesco Corgiolu, 2013

Preferisco il rumore del mare, Peter Marcias, 2005

Presagio del ragno, Il, Giuseppe Casu, 2015

Prey Field, Fabrizio Marroccu, 2012

Princesa, Stefania Muresu, 2021

Profumo del mirto, Il, Cristian Canderan, 2021

Progresso renaissance, Marta Anatra, 2019

Prussiera – Storie di Lula e di miniera, Antonio Sanna, Umberto Siotto, 2014

Pugni chiusi, Fiorella Infascelli, 2011

Punteruolo rosso in Sardegna, Il, Davide Mocci, 2015

Punti di vista, Antonio Sanna, 2024

Quel che ami resta, Michele Gagliani, 2016

Questione delicata, Una, Peter Marcias, 2009

Questo non è un viaggio, Enrico Pau, 2011

Qui non è Giorgino, Davide Melis, 2022

Quirra: oltre l'aporìa, Cladiné Curreli, 2017

R-Esistenze, Fabian Volti, Alessandro Mirai, 2016

Racconti di un viaggio dentro la memoria, Andrea Contu, 2016

Racconto incominciato, Un, Felice D'Agostino, Arturo Lavorato, 2006

Radici aeree, Marta Anatra, 2013

Radio migrante, Gaetano Crivaro, Emanuele Milasi,2016

Raixe – In viaggio con i tabarchini, Andrea Mura (1), 2019

Re dei poliziotti, Il, Fabio Calzia, 2010

Re-legalize, Francesco Bussalai, 2017

Regine di Austis, Le, Franco Fais, 2011

Remix – Remix, Luca Carboni, Gaetano Crivaro, Felice D'Agostino, Alberto Diana, Riccardo Giacconi, Arturo Lavorato, Alessandro Penta, Margherita Pisano, 2023

Ricordando Nivola, Giovanni Columbu, 2009

Ring, Simone Paderi, 2021

Rito dei mamutzones, Il, Antonio Ottavio Mura, 2016

Ritorno a casa, Gianfranco Cabiddu, 2022

Ritorno a Zara, Andrea Lotta, 2012

Ritratti di Famiglia, Manuela Tempesta, 2018

Ritratti di pancia, Gisella Congia, 2015

Ritratto di Pablo Volta, Giovanni Columbu, 2004

Riu, Su, Marco Antonio Pani, 2018

Roba da matti, Enrico Pitzianti, 2011

Rondò final, Gaetano Crivaro, Margherita Pisano, Felice D'Agostino, 2021

Rosas, Ignazio Vacca, 2020

Rotta 230° – Ritorno alla terra dei padri, Igor Biddau, 2024

Run trip life / Il viaggio della vita, Karim Galici, 2024

Saggezza nelle mani, La, Antonio Sanna, 2018

Salt in the veins, Vittoria Soddu, 2017

Sant'Antoni infustu, Andrea Mura (1), 2008

Sant'Antonio Abate a Lodè, un'osservazione filmica, Ignazio Figus, 2021

Santeros, Marco Lutzu, 2015

Santu Jorgi, su mori / La via San Giorgio, Simone Contu, 2010

Sapere delle mani, Il, Gianfranco Cabiddu, 2010

Sardandendi / Ande, Roberta Aloisio, 2010

Sardegna 20.20.20, Davide Mocci, 2015

Sardegna andata e ritorno, Clarita Di Giovanni, 2007

Sardegna megalite cosmico, Ilaria Godani, 2016

Sardegna tradizionale, Davide Mocci, 2013

Sardegna, Alfonso Perugini, 2017

Sardegna, natura da vivere, Davide Melis, 2016

Sardegna: il tramonto di un paradiso, Carlo Gaspa, 2016

Sardinia Green Trip (4 episodi), Andrea Mura (1), Chiara Andrich, 2015 – 2022

Sardinia in a day, Fabrizio Piras, 2017

Sardinia radio telescope "The big lift", Davide Melis, 2010

Sardinia's sound / Sonus, Andrea Mura (1), 2019

Sardinien im oktober 2017, Gernot Köhler, 2018

Sardiniens geheimnisvoller klang, Peter Kalvelage, 2016

Schätze der Welt – Erbe der Menschheit – Sardinien – Die Geheimnisse der Nuraghen und des Cantu a Tenore, Italien, Willy Meyer, 2014

Schisorgiu 1937, Paolo Carboni, 2022

Sciacuadroxu, Su, Salvatore Figus, Simone Manca, 2010

Sciola oltre la pietra, Franco Fais, 2008

Search, The, Diego Pani, 2019

Secret suffering of fish, The, Animal Equality, 2018

Seguendo le lampade, Felice Tiragallo, 2008

Selvaggio blu, Matteo Incollu, 2018

Semaforo verde, Samuele Deiana, 2020

Sembrava di vivere in un film, Pierpaolo Piludu, 2009

Sena làcanas – Nois il tg dei migranti, Fabio Ortu, Valentina Bifulco, 2018

Senza ferro, Giuseppe Casu, 2009

Senza passare dal VIA – L'industria nella Sardegna centrale, Antonio Sanna, Umberto Siotto, 2016

Sergio Atzeni, scrittore, Peter Marcias, 2015

Set vides d'Eduard Toda, Les, Ramon Masip, Toni Orensanz, Manel Vinuesa, 2016

Seta del mare, La, Nick Gritti, Lorenzo Mannino, 2022

Seu innoi, Andrea Deidda, in produzione

Sguardi, Simone Paderi, 2023

Shelter – Farewell to eden, Enrico Masi, 2019

Simone Lecca e il cinema (dell') invisibile, Piero Tomaselli, 2009

Si seus accappiaus, Simone Paderi, 2019

Signor Giuseppe, Francesca Zicchedu, 2017

Silenzi e parole, Peter Marcias, 2017

Sipario sul mare, Francesco Piras, 2015

Sistema idroelettrico del Taloro, Il, Antonio Sanna, 2020

Siurgus Donigala, Davide Mocci, 2005

Six years old needs a mother, Tomaso Mannoni, 2018

Softly, the current may bend our bodies, Sy Brand, Maren Pan, 2022

Sole nero, Daniele Atzeni, 2010

Solidità delle cose fragili, La, episodio di *Oggi insieme domani anche – Storie d'amore e di separazione ai nostri tempi,* Elena Morando, 2015

Sonaggios, Pietro Mereu, in produzione

Sonallus, Tomaso Mannoni, 2023

Sono schizzato, Carlo Licheri, 2019

Sortilla 'e tumbarinos, Sa, Francesco Casu, 2011

Sottosopra, Il, Giuseppe Casu, Gianluca Stazi, 2018

Spazio italiano, Marco Spagnoli, 2021

Spose del Grand Hornu, Le, Paolo Carboni, Carmina Conte, 2017

Sresia de nostra sennora de is grassias, Sa, Simone Contu, 2010

Stagioni di Nughedu, Le, Vincenzo Ligios, 2016

Startup! Cosas galanas, Stefano Conca Bonizzoni, 2016

State of mind, Massimiliano Mazzotta, studenti ICS "P.F.M. Magnon" Santa Teresa di Gallura, 2019

Still here, Chiara Porcheddu, 2019

Storie brevi, Giovanni Columbu, 2005

Storie che saremo, Le, Daniele Atzeni, Marco Bertozzi, Claudio Casazza, Giulia Cosentino, Irene Dionisio, Martina Melilli, Andrea Zadra, 2020

Storie di migrantes, Alessandro Aramu, Carlo Costantino Licheri, 2016

Strascico al nord, Fabian Volti, 2015

Studio Seuna, Monica Dovarch, 2011

Sui tetti di chi dorme, Antonello Murgia, 2024

Suini speciali, Davide Mocci, 2015

Sulcis terra rossa, Marco Neri, n.d.

Sulla rotta verde, Silvia Perra, 2016

Sulla stessa barca, Stefania Muresu, 2017

Sulle arie, sulle acque, sui luoghi, Vittoria Soddu, 2021

Sulle tracce di Maria Lai, Maddalena Bregani, 2020

Suo nome, Il, Lino Pedro, 2015

Suono di canna studio su Luigi Lai, Gianfranco Cabiddu, 2012

Suono instabile della libertà, Il, Marco Bergamaschi,
Giampaolo Gelati, 2010

Supramonte, Davide Melis, 2013

Surbiles, Giovanni Columbu, 2017

Tauchabenteuer Sardinien, Christian Wehrle, 2011

Tela, La, Salvatore Garau, 2017

Terra a perdere, Chiara Pracchi, Fabio Palli, Simona Tarzia, 2023

Terra al suo cielo, La, Paola Mereu, 2013

Terra cruda (7 episodi), Andrea Mura (1), 2015 – 2020

Terra d'acqua. Viaggio nella Sardegna dell'acqua, Giancarlo Cao, 2007

Terra e su kelu, Sa, Antonio Sanna, 2009

Terra mobile, Massimo Gasole, 2016

Terza olimpiade del gioco tradizionale della Sardegna, Gianluca Nieddu, 2006

Terzo giorno, Il, episodio di *Alfabeto sardo,* Luigi Cabras, 2019

Tessere perdute, Le, Simone Paderi, 2019

Tessitrici, Viviana Mura, 2012

Tradinnovazione: una musica glocal, Piero Cannizzaro, 2011

Tramas, Gisella Congia, 2015

Trame del bisso, Le, Davide Mocci, 2013

Transumanze, Andrea Mura (1), 2021

Trent'anni dopo, Moby Prince, Paolo Mastino, 2021

Trenta piedi sotto il mare, Francesco Piras, 2014

Trittico pastorale (3 episodi), Ignazio Figus, 2008

Tu nos, Ephysi, protege, Marina Anedda, 2006

Tutte le storie di Piera, Peter Marcias, 2013

Tziu Bachis, il pastore di Dorgali, Nicola Sanvido, 2020

Ultimo barbiere di carrera longa, L', Antonio Maciocco, 2019

Ultimo pizzaiolo, L', Sergio Naitza, 2019

Ulysses, Andrea Lotta, 2015

Umbras, Fabian Volti, 2021

Úndas, Cladiné Curreli, Roberto Cois, 2022

Uomini in marcia, Peter Marcias, 2023

Uomo con la lanterna, L', Francesca Lixi, 2018

Uomo d'argento, L', Marta Anatra, 2011

Urban bike messanger in Cagliari, Marilisa Piga, 2016

Urzulei, Valeria Cocco, Lukasz Srodka, 2012

Valigia di Tidiane Cuccu, La, Antonio Sanna, Umberto Siotto, 2008

Valle della Luna, La, Giovanni Buccomino, 2010

Vent'anni. Storia privata del Moby Prince, Francesco Sanna, 2012

Vento di Sardegna, Davide Melis, 2008

Vicini, Gaetano Crivaro, Margherita Pisano, 2021

Vietato attraversare i binari, Francesco Bussalai, 2007

Vietnam sera libre, Le, Cecilia Mangini, Paolo Pisanelli, 2018

Vinti ma non convinti. Francesco Masala, il capo tribù nuragico, Marco Gallus, 2015

Violenza, La, Massimiliano Mazzotta, studenti IPSAR "G.B. Tuveri" Villamar, 2024

Violenza, La, Massimiliano Mazzotta, studenti ISS "Einaudi Bruno" Muravera, 2024

Violenza, La, Massimiliano Mazzotta, studenti ITCG "Vignarelli" Sanluri, 2024

Vita migliore, La, Gabriele Meloni, Marco Spanu, 2014

Vita sopra ogni cosa, La. Storia di un padre ortodosso in Sardegna, Karim Galici, 2021

Vittorio De Seta e la Barbagia, Daniele Atzeni, 2012

Vive nel bosco dove c'è sempre luce, Vittoria Soddu, Giorgia Cadeddu, 2024

Voci del Sant'Elia, Le, Emanuel Cossu, Marco Gamba, Gianluca Caboni, 2022

Voci sul mare, Enrico Pau, 2008

Wash, The / La lavatrice, Tomaso Mannoni, 2018

We are Shardana, Cristian Canderan, 2023

What remains, Marta Massa, 2021

Zingarò, una sartoria rom, Marilisa Piga, Nicoletta Nesler, Nicola Contini, 2023

Gli autori / le autrici

Massimo Atzori è dottore di ricerca in Storia, beni culturali e studi internazionali (ambito cinema, fotografia e televisione) presso l'Università di Cagliari. Da diversi anni collabora con l'Ateneo cagliaritano in qualità di docente a contratto e ricercatore nell'ambito disciplinare del cinema e dei media audiovisivi. La Media Education e il *Game-Based Learning* sono attualmente i suoi principali campi di studio e ricerca.

David Bruni è professore ordinario presso il Dipartimento di Lettere, lingue, beni culturali dell'Università di Cagliari, dove insegna Storia del cinema e analisi del film, Storia del cinema italiano e Teoria e storia della fotografia. È Vicepresidente dell'AIRSC (Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema). Si è dedicato prevalentemente allo studio del cinema italiano, con una particolare attenzione per l'analisi del film coniugata con la ricerca d'archivio, e all'opera di alcuni registi spagnoli come Luis Buñuel e Víctor Erice. È autore di sei monografie e co-curatore di altrettanti volumi. Ha inoltre pubblicato numerosi contributi in volume o su rivista, alcuni dei quali in periodici di classe A.

Michela Buttu è dottore di ricerca in Storia, beni culturali e studi internazionali (ambito cinema, fotografia e televisione), con un progetto che ha previsto la realizzazione e curatela della piattaforma web "UniCa Memoria" dedicata alla raccolta e valorizzazione del patrimonio audiovisivo *non-theatrical* e *non-broadcast* dell'Ateneo cagliaritano. Attualmente svolge attività di ricerca presso lo stesso ateneo nell'ambito del progetto "START UP 2023: *Alive - Digital tools for research and teaching in audiovisual media and performative arts*", occupandosi sia delle strategie di *content curation*, sia della sperimentazione di software per la *data visualization* applicata al campo dei media audiovisivi. Ha scritto saggi pubblicati su riviste scientifiche e volumi collettanei.

Marco-Benoît Carbone è professore associato presso il Dipartimento di Lettere, lingue e beni culturali dell'Università di Cagliari. Ha una formazione interdisciplinare che integra ricerca sociale e *media studies*. La sua ricerca principale si concentra sui processi sociali e mediatici di patrimonializzazione e costruzione identitaria e su come nazionalità, regionalismo ed etnicità siano espressi attraverso i linguaggi e i discorsi dei media. Si occupa anche di media digitali, in particolare riguardo alle dinamiche di produzione e consumo. Su questi temi ha condotto il suo percorso di dottorato in Intercultural Studies all'University College London e ha pubblicato la monografia *Geographies of Myth and Places of Identity* (Bloomsbury 2022); inoltre è autore di articoli e saggi sulla costruzione dell'italianità, delle figure migranti e delle identità. Ha scritto su riviste come «Cinergie», «GAME», «Imago», «Journal of Modern Italian Studies» e «Rivista di Antropologia Contemporanea».

Clementina Casula è professoressa associata in Sociologia dei processi economici e del lavoro presso il Dipartimento di Lettere, lingue e beni culturali dell'Università di Cagliari. I suoi interessi di ricerca più recenti si focalizzano sullo studio degli aspetti socio-economici, lavorativi ed organizzativi del settore delle industrie culturali e creative, con particolare attenzione alla dimensione di genere dell'analisi. Tra le sue pubblicazioni: *Diventare musicista. Indagine sociologica sui Conservatori di musica in Italia* (Universitas Studiorum, 2018), *Il sistema di produzione artistico e culturale a Cagliari. Dalla prova pandemica agli orizzonti futuri* (con M. Zurru e A. Podda, Arkadia, 2023).

Diego Cavallotti è professore associato all'Università di Cagliari, dove insegna Postcinema e Media Education, Teoria e tecnica del linguaggio cinematografico e Linguaggi della televisione e dei nuovi media. I suoi interessi di ricerca riguardano la storiografia del cinema, il cinema e il video amatoriale, il rapporto fra movimenti sociali e produzione audiovisiva, la teoria dell'archivio cinematografico e audiovisivo, la storia del cinema italiano, la storia della televisione italiana e l'archeologia dei media. È autore di diversi saggi per riviste di rilievo nazionale e internazionale e di tre monografie: *Cultura video. Le riviste specializzate in Italia (1970-1995)*; *Labili tracce. Per una teoria della pratica videoamatoriale*; *Transarchivi. Media radicali, archeologie, ecologie.*

Roberta D'Aprile è dottoranda in Storia, beni culturali e studi internazionali (ambito cinema, fotografia e televisione) presso l'Università di Cagliari, dove sviluppa un progetto sulle forme del cinema del reale in Sardegna. Ha svolto ricerche sulla discriminazione di genere nell'industria cinematografica e sulla produzione documentaristica dell'isola. Ha inoltre collaborato a diverse produzioni cinematografiche nei reparti di regia e fotografia.

Silvia Deias è laureata in Scritture e produzioni dello spettacolo e dei media all'Università La Sapienza di Roma. Nel 2022 ha svolto un tirocinio presso l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC) della Biennale di Venezia, collaborando al progetto del Centro internazionale della ricerca sulle arti contemporanee. Qui si è occupata della mappatura geopolitica degli artisti partecipanti alle Biennali dal 1999 al 2020. Attualmente ricopre il ruolo di tutor didattico all'Università di Cagliari.

Cinzia Dessì è professoressa associata di Economia e gestione delle imprese presso la Dipartimento di Scienze economiche e aziendali dell'Università di Cagliari, dove insegna da diversi anni Imprenditorialità e creazione di impresa e Project Management nei corsi di laurea magistrali. La sua attività di ricerca si concentra sul management e sull'imprenditorialità, con particolare attenzione alle imprese di natura familiare, alla strategia, all'innovazione e alla *corporate governance*. Ha partecipato a numerose conferenze nazionali e internazionali e ha pubblicato numerosi articoli su riviste accademiche tra cui «Family Business Review», «Scientific Reports», «Journal of Family Business Strategy», «Journal of Family Business Management» e «Journal of Small Business and Enterprise Development». Nel corso della sua carriera ha ricevuto importanti riconoscimenti, come l'IFERA Best Paper on Conference Theme Award (2019), il Carolyn Dexter Award dell'Academy of Management Meeting (2015) e la De Visscher & Co. Scholarship for the FFI GEN (2017).

Antioco Floris è professore ordinario di cinema, fotografia, televisione e media digitali all'Università di Cagliari dove insegna estetica e tecnica del cinema e linguaggi dell'immagine. È condirettore della rivista di classe A «L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes» pubblicata da Il Mulino. Gli interessi di ricerca negli anni recenti si sviluppano nell'ambito della storia del cinema e della film e media education. In particolare, un filone di ricerca è rivolto al cinema nella Germania nazista, con specifica

attenzione all'opera di Leni Riefenstahl e alla produzione del consenso nel Terzo Reich, un altro filone al cinema italiano con un focus sull'opera di Vittorio De Seta e le problematiche dell'identità e del cinema locale legate al Meridione e alla Sardegna. Su questi temi ha pubblicato numerosi saggi e volumi e ha partecipato come relatore a convegni in Italia e all'estero. Nell'ambito dell'attività universitaria ha prodotto e realizzato diversi cortometraggi e documentari.

Myriam Mereu ha conseguito il dottorato di ricerca in Studi Filologici e Letterari all'Università di Cagliari con una tesi sulla lingua nel nuovo cinema sardo. Da febbraio 2023, è assegnista di ricerca per l'unità cagliaritana del progetto "ATLas - Atlante delle televisioni locali" (PRIN 2020). È autrice e conduttrice di programmi radiofonici e televisivi in lingua sarda, e tiene un corso di Teoria e analisi del cinema e dell'audiovisivo presso lo IED di Cagliari.

Lorenzo Sibiriu, documentarista indipendente e docente di fotografia e multimedia è laureato in Cinema televisione e produzione multimediale presso l'Università di Bologna e in Scienze della comunicazione all'Università di Siena. I suoi film documentari sono stati presentati in eventi, conferenze e festival cinematografici in Europa.

Felice Tiragallo è professore associato di discipline etno-antropologiche all'Università di Cagliari dove dirige il Laboratorio di etnografia visiva. Le sue principali aree di ricerca sono il mutamento culturale e sociale, lo spopolamento nelle regioni rurali del Sud Europa, la cultura materiale e l'antropologia visiva. Fra i suoi testi pubblicati: *Restare paese* (Cuec, 2008), *Visioni intenzionali* (Carocci, 2013) e *Max Leopold Wagner fotografo. La Sardegna oltre il linguaggio* (Isre/Ilisso 2018).

Benedetta Zucconi è ricercatrice TDB in Musicologia all'Università di Cagliari. I suoi interessi di ricerca coprono diversi aspetti del Novecento musicale, tra cui la composizione dodecafonica e seriale, il teatro musicale, la storia culturale dei media sonori e il sistema produttivo della musica, anche in relazione alla politica.

Bibliografia

Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, MN, University of Minnesota Press, 1996.

Adriano Aprà, *Documentario*, in *Enciclopedia del Cinema Treccani*, vol. II, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2003, pp. 350-370.

Adriano Aprà, *La rifondazione del documentario italiano*, in Marco Bertozzi (a cura di), *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, Torino, Lindau, 2003.

Adriano Aprà, *Breve ma veridica storia del documentario. Dal cinema del reale alla nonfiction*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2017.

Adriano Aprà, Bruno Roberti, lemma *Documentario* in Enciclopedia Italiana - VII Appendice, 2006, https://www.treccani.it/enciclopedia/documentario_ (Enciclopedia-Italiana)

Mario Argiolas, Roberto Serra (a cura di), *Limba, lingua, language. Lingue locali, standardizzazione e identità in Sardegna nell'era della globalizzazione*, Cagliari, CUEC, 2001.

Giorgio Avezzù, *Il mito dell'automazione*, in *Contro la TV. Venticinque miti da sfatare*, «Link. Idee per la televisione», 25, RTI, p. 15-30, 2019.

Richard Barsam, *Nonfiction Film. A Critical History*, Bloomington, Indiana University Press, 1992.

Sandro Bernardi, *Introduzione alla retorica del cinema*, Firenze, Le Lettere, 1994.

Claudio Bisoni, Veronica Innocenti, Guglielmo Pescatore, *Il concetto di ecosistema e i media studies: un'introduzione*, in Claudio Bisoni, Veronica Innocenti (a cura di), *Media Mutations. Gli ecosistemi narrativi nello scenario mediale contemporaneo. Spazi, modelli, usi sociali*, Modena, Mucchi Editore, 2013.

Sonia Bertolini, Valeria Cappellato, *Professionisti creativi. I percorsi di carriera nello spettacolo dal vivo*, in Adriana Luciano, Sonia Bertolini (a cura di), *Incontri dietro le quinte. Imprese e professionisti nel settore dello spettacolo*, Bologna, Il Mulino, 2011, pp. 127-173.

Marco Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Venezia, Marsilio, 2008.

Marco Bertozzi, *Recycled Cinema, Immagini perdute e visioni ritrovate*, Venezia, Marsilio, 2012.

Marco Bertozzi, *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell'esperienza del cinema contemporaneo*, Venezia, Marsilio, 2018.

Marco Bertozzi, *Voci d'archivio*, in Alberto Brodesco, Maurizio Cau (a cura di), *Found footage. Il cinema, i media, l'archivio*, «Cinema e Storia», n. 12, 2023, pp. 121-136.

Peter Bondanella, *Italian Cinema: From Neorealism to the Present,* New York, Charles Scribner's Sons, 1983.

Pierre Bourdieu, *Le marché des biens symboliques*, «L'Année sociologique», n. 22, 1971, pp. 49-126.

Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

Svend Brinkmann, Steinar Kvale, *InterViews. Learning the Craft of Qualitative Research Interviewing*, Los Angeles, SAGE, 2015.

Gian Piero Brunetta, *Buio in sala. Cent'anni di passioni dello spettatore cinematografico*, Venezia, Marsilio, 1989

David Bruni, Antioco Floris, Francesco Pitassio (a cura di), *A scuola di cinema. La formazione nelle professioni dell'audiovisivo*, Udine, Forum, 2012.

Vincent Canby, *Film View; Documentaries: Limitless Eyes, Recording Civilization*, «The New York Times», 3 novembre 1985.

Aquilino Cannas, *Disterru in terra: la saga dei vinti*, Cagliari, TAIM, 1994.

Duilio Caocci, Ignazio Macchiarella (a cura di), *Progetto Incontro. Materiali di ricerca e di analisi*, Nuoro, ISRE, 2011.

Diego Carpitella, *Informazione e ricerca nel film etnografico in Italia: 1950-1976*, in *Cinema, fotografia e videotape nella ricerca etnografica. Atti del Convegno Nazionale*, Nuoro 25-30 ottobre 1997, Nuoro, Tipolito Arti Grafiche ARPEF, pp. 23-30.

Silvio Carta, *Documentary Film, Observational Style and Postmodern Anthropology in Sardinia,* «Visual Anthropology», 28, 2015/3, pp. 227-247.

Clementina Casula, *Diventare musicista. Indagine sociologica sui Conservatori di musica in Italia*, Mantova, Universitas Studiorum, 2018.

Clementina Casula, *Local Broadcast Journalists and the Trap of Professional Heterogeneity*, «Professions and Professionalism», vol. 11, n. 1, 2021, pp. 1-19.

Clementina Casula, *La neotelevisione come chance occupazionale: percorsi di professionalizzazione a confronto, tra pubblico e privato*, in Antioco Floris (a cura di), *La cultura audiovisiva in Sardegna all'epoca della neotelevisione*, Milano, Franco Angeli, in corso di stampa.

Francesca Casula, *Uscire dalla riserva indiana di chi legge. Al Sud si legge meno, in Sardegna però…*, «Economia della Cultura», nn. 2-3, 2022, pp. 347-356, doi: 10.1446/105461.

Diego Cavallotti, Lisa Parolo, *Sterri d'archivio: il non-theatrical e il non-broadcast in Italia (1965-1995)*, «Immagine. Note di storia del cinema» (luglio-dicembre 2019), n. 20 (*Nuovi scavi: il patrimonio 'non-theatrical' e 'non-broadcast' in Italia [1965-1995]*), pp. 9-25.

Giovanna Cerina, *Relazione sulla proposta di legge sul cinem*a, «Portales», n. 9, dicembre 2007, pp. 81-84.

Michael Chanan, *Music, Documentary, Music Documentary*, in Brian Wilson (a cura di), *The Documentary Film Book*, London, Bloombsbury, 2019, pp. 337-344.

Daniel Chandler, Rod Munday, *Media Ecologies*, in *Idd*., *A Dictionary of Media and Communication*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

Michel Chion, *La voce nel cinema*, Parma, Pratiche, 1991.

Michel Chion, *L'audiovisione. Suono e visione al cinema*, Torino, Lindau, 2017.

Giovanni Ciofalo, Marzia Antenore, *Social media e transmedia storytelling: tattiche e sinergie*, «EmergingSeries Journal», n.6, 2018.

Laura Clemenzi, *Il cinema d'impresa. La lingua dei documentari industriali italiani del secondo dopoguerra*, Firenze, Franco Cesati, 2018.

James Clifford, George E. Marcus, *Scrivere le culture. Poetiche e politiche in etnografia*, Roma, Meltemi, 1997 (ed. orig. *Writing Culture*, 1986).

Commissione Europea. *Libro verde: Sfruttare il potenziale delle industrie culturali e creative*. Bruxelles, Commissione Europea, 2010.

Jean-Louis Comolli, *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Roma, Donzelli, 2006.

Nicholas Cook, *We Are All (Ethno)Musicologists Now*, in Henry Stobart (a cura di), *The New (Ethno)Musicologies*, Lanham, The Scarecrow Press, 2008, pp. 48-70.

Nicholas Cook, *Beyond the Score. Music as Performance*, New York, Oxford University Press, 2013.

John Corner, *Music and the Aesthetics of the Recorded World Time, Event and Meaning in Feature Documentary*, in Holly Rogers (a cura di), *Music and Sound in Documentary Film*, cit., pp. 123-136.

Gaetano Crivaro, Margherita Piras, (a cura di), *Tutto è archivio, nulla è archivio*, Cagliari, L'Ambulante - Oreri, 2021.

Nick Crossley, *Doing it with Others: The Social Dynamics of Do-It-Yourself Musicking*, «DIY, Alternative Cultures & Society», vol. 1, n. 1, 2023, pp. 79-94.

Marco Cucco, *Economia del film. Industria, politiche, mercati,* Roma, Carocci, 2020.

Stuart Cunningham, *From Cultural to Creative Industries: Theory, Industry and Policy implications,* «Media International Australia», *102*(1), 2002, pp. 54-65.

Stuart Cunningham, *Developments in Measuring the "Creative" Workforce.* «Cultural Trends», 20(1), 2011, pp. 25-40.

Stuart Cunningham, John Silver, *Screen Distribution and the New King Kongs of the Online World*, Palgrave, Macmillan, 2013.

Leonardo D'Amico, *Filmare la musica. Il documentario e l'etnologia visiva*, Roma, Carocci, 2016.

Maria Gabriella Da Re (a cura di), *Dialoghi con la natura in Sardegna. Per un'antropologia delle pratiche e dei saperi*, Firenze, Olschki, 2015.

Ayona Datta, Katherine Brickell (a cura di), *Translocal Geographies: Spaces, Places, Connections*, Farnham, UK, Ashgate Publishing, 2012.

Emilie de Brigard, *The History of Ethnographic Film*, in Paul Hogkins (edr.), *Principles of Visual Anthropology*, Berlin, New York, De Gruyter Mouton, 2003 (ed. orig. 1974).

Maria Della Lucia, Giovanna Segre, *Il perimetro di industrie culturali, creative e turismo: specializzazioni e implicazioni di policy in Italia* (The Territorial Mapping of Cultural and Creative Industries and Tourism: Specializations and Policy ıImplications in Italy). «Sinergie Italian Journal of Management», *35*(Sep-Dec), 2017, pp. 115-134.

Giusy Di Filippo, *Voicing Italian Childfree Women on New Media: The Lunàdigas Project*, in Giovanna Faleschini Lerner, Maria Elena D'Amelio (a cura di), *Italian Motherhood on Screen*, New York, Springer, 2017, pp. 235-256.

Mary Ann Doane, *The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space*, «Yale French Studies», n. 60, *Cinema/Sound*, 1980, pp. 33-50.

Giovanni Dore, *I luoghi della produzione artigianale*, in Giulio Angioni, Antonello Satta (a cura di), *L'architettura popolare in Italia. Sardegna*, Bari, Laterza, 1988.

Daniele Dottorini (a cura di), *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, Udine, Forum, 2013.

Daniele Dottorini, *La passione del reale. Il documentario o la creazione del* mondo, Milano, Mimesis, 2018.

Fëdor Dostoevskij, *Memorie dal sottosuolo*, Torino, Einaudi, 2014.

Monica Dovarch, *Il racconto della regista*, in *S'orchestra in limba. La serie*, Cagliari, Condaghes, 2018.

Federica D'Urso, *Economia dell'audiovisivo: politiche pubbliche e struttura mercato.* Roma, Dino Audino, 2023.

Annie Ernaux, *Gli anni* (2008), Roma, L'orma, 2015.

Ivan Etzo, *The Competitiveness of SMEs in the Cultural Creative Industry: a Regional Analysis for Italy and Sardinia*, forthcoming.

Oliver Fahle, *Teorie del film documentario*, Torino, Einaudi, 2023 (ed or. *Theorien des Dokumentarfilms zur Einführung*, Hamburg, Junius Verlag, 2020)

Franca Faldini e Goffredo Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1935-1959*, Milano, Feltrinelli, 1979; 1960-1969, Milano, Feltrinelli, 1981; e *Il cinema italiano d'oggi 1970-1984 raccontato dai suoi protagonisti*, Milano, Mondadori, 1984.

Terry Flew, *The Creative Industries: Culture and Policy.* Thousand Oaks, California, Sage Publications, 2012.

Antioco Floris (a cura di), *Nuovo cinema in Sardegna*, Cagliari, Aipsa Edizioni/ Cinemania, 2001.

Antioco Floris, *Tre passi nel cinema*, «Lo straniero», n. 74/75, agosto-settembre 2006, pp. 61-79.

Antioco Floris, *Fra aspettative e sconforto: una legge per il cinema in Sardegna*, «Portales», n. 9, dicembre 2007, pp. 85-90.

Antioco Floris, Ivan Girina, *La 'nuova stagione' del cinema in Sardegna*, in David Bruni, Antioco Floris, Francesco Pitassio (a cura di), *A scuola di cinema. La formazione nelle professioni dell'audiovisivo*, Udine, Forum, 2012, pp. 257-270.

Antioco Floris, *L'isola che non c'era. Cinema sardo vecchio e nuovo dal folklore alla modernità*, «Bianco e Nero», n. 578/ 2014, pp. 47-54.

Antioco Floris, *Nelle ombre del tempo. L'ultimo pugno di terra e il cinema di Fiorenzo Serra*, in Giuseppe Pilleri e Paola Ugo, *L'ultimo pugno di terra. Il film di Fiorenzo Serra sulla Rinascita*, Nuoro, Il Maestrale, 2014, pp. 17-50.

Antioco Floris, *Cinema, televisione e culture "minoritarie". Esperienze in Sardegna*, «Studi e ricerche», IX, 2016, pp. 177-189.

Antioco Floris, *Per una storia "identitaria" del cinema in Sardegna dal secondo dopoguerra a oggi*, in Paolo Dal Molin (a cura di), *Creazioni identitarie. Arte, cinema e musica in Sardegna dal secondo dopoguerra a oggi. Studi e testimonianze*, Nuoro, Il Maestrale, 2022, pp. 177-204.

Ignazio Figus (a cura di), *La Sardegna nel cinema del reale. Il cinema dell'Istituto Superiore Regionale Etnografico in 40 anni di produzione, formazione e promozione cinematografica*, Nuoro, Edizioni ISRE, 2023.

Fondazione Symbola. *Io Sono Cultura: L'Italia della qualità e della bellezza sfida la crisi*. Rapporto 2024. Roma, Fondazione Symbola, 2024.

Cristina Formenti, Laura Rascaroli, *Introduzione*, in Cristina Formenti, Laura Rascaroli (a cura di), *Il documentario italiano: modelli, poetiche, esiti,* «Schermi», vol. II, n. 4, luglio-dicembre 2018.

Andrea Fornasiero, *Terrence Malick. Cinema tra classicità e modernità*, Recco-Genova, Le Mani, 2007.

Clara Gallini, *Sud e magia: Introduzione ai documentari sui temi delle ricerche di Ernesto de Martino*, in *Cinema, fotografia e videotape nella ricerca etnografica. Atti del Convegno Nazionale*, Nuoro 25-30 ottobre 1997, Nuoro, Tipolito Arti Grafiche ARPEF, pp. 31- 40.

Raffaella Giancristofaro, *25 anni del festival di Paolo Fresu: uno spettacolo continuo, dove ogni strumento diventa voce*, «MyMovies.it», 11 aprile 2004, https://www.mymovies.it/film/2023/berchidda-live/.

Federico Giordano, *Il mattone sudato. Paesaggio, Mediterraneo, comunitâ locali dal cinema ai nuovi media,* Reggio Calabria, Città del Sole Edizioni, 2021.

Michael Gold, Janet Fraser, *Managing Self-Management: Successful Transition to Portfolio Careers*, «Work Employment and Society», vol. 16, n. 4, pp. 579-597, 2002.

Silvio Grasselli, *Le storie che saremo*, «Il manifesto», 4 luglio 2020, https://ilmanifesto.it/le-storie-che-saremo

Silvio Grasselli, Daniele Atzeni, *Memorie dal sottosuolo*, «Il manifesto», 31ottobre 2020, https://ilmanifesto.it/daniele-atzeni-memorie-dal-sottosuolo

John Grierson, *Documentario e realtà*, a cura di Fernaldo Di Giammatteo, Bianco e Nero, 1950.

David Hesmondhalgh, *Le industrie culturali*, Milano, Egea, 2012 (ed. orig. *Cultural Industries*. London, Sage)

Lucien Karpik, *L'économie de singularités*, Paris, Gallimard, 2007.

Paul Lafargue, *Il diritto all'ozio. La religione del Capitale*, Firenze, Il Ponte, 2015.

Andy Lawrence, *Filmmaking for Fieldwork. A Practical Handbook*, Manchester, Manchester University Press, 2020.

Jay Leyda, *Films Beget Films*, London, George Allen & Unwin, 1964.

Marco Lutzu, *Audiovisual Media in Public Ethnomusicology and Education. A Sardinian Experience*, «МУЗИКОЛОГИЈА / MUSICOLOGY» 33 – 2022.

David MacDougall, *Cinema Transculturale*, Nuoro, Edizioni ISRE, 2015 (ed. orig. *Transcultural Cinema*, Princeton University Press, 1988).

Bronislaw Malinowski, *Argonauti del Pacifico occidentale: riti magici e vita quotidiana nella società primitiva*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004.

Francesco Marano, *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, Milano, Franco Angeli, 2007.

Francesco Marano, *Il film etnografico in Italia*, Bari, Edizioni di Pagina, 2007.

Antonio Marazzi, *Antropologia della visione*, Roma, Carocci, 2002.

Millicent Marcus, *Italian Film in the Light of Neorealism*. Princeton, NJ, Princeton University Press, 1987.

Alberto Marinelli, Giandomenico Celata G. (a cura di) *Connecting television. La televisione al tempo di Internet*, Milano, Guerini, 2012.

Emilia Marra, *Intervista a Marilisa Piga e Nicoletta Nesler,* «La Deleuziana-Rivista online di filosofia», n. 1, 2015, pp. 190-193.

Francesco Masala, *Il parroco di Arasolè*, Nuoro, Il Maestrale, 2001.

Pierre-Michel Menger, *Artistic Labor Markets and Careers,* «Annual Review of Sociology», n. 25, 1999, pp. 541-574

Alma Mileto, *La voce del reale: il rapporto voce-immagine nel cinema documentario*, Milano, Meltemi, 2023.

Sara Monaci, *Video co-creation: come cambia la serialità audiovisiva nello scenario della convergenza*, «Mediascapes journal», (7), 2016, pp. 127-152.

Annalisa Murgia, Lara Maestripieri, Emiliana Armano, *The Precariousness of Knowledge Workers: Hybridisation, Self-employment and Subjectification*, «Work Organization, Labour & Globalisation», vol. 10, n. 2, 2016, pp. 1-8.

Hamid Naficy, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton, Princeton University Press, 2001.

Sergio Naitza, *Note di regia*, in *Pressbook di* Le nostre storie ci guardano*. Un documentario di Sergio Naitza*, 2013.

Sergio Naitza, *L'avventura de* La scogliera dei desideri *fra cronaca, documenti, leggenda e critica*, Cagliari, Filmpraxis Quaderni della Cineteca Sarda (nuova serie, n. 1), 2023.

Bill Nichols, *Introduzione al documentario*, (Nuova edizione), Milano, Il Castoro, 2014 (ed. orig. *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 2001, 2010).

Rosa Nogués, *'The Film Looks Like How Ornette Sounds': Shirley Clarke's Music Documentary* Ornette: Made in America, in Geoffrey Cox, John Corner (a cura di), *Soundings: Documentary Film and the Listening Experience*, Queensgate, University of Huddersfield Press, 2018, pp. 107-127.

Roberto Oggiano, *Inferru*: *denuncia dell'esistente e immaginazione. Intervista a Daniele Atzeni*, «Scenari. La rivista di approfondimento culturale di Mimesis Edizioni», 27 ottobre 2021, https://www.mimesis-scenari.it/2021/10/27/inferru-denuncia-dellesistente-e-immaginazione-intervista-a-daniele-atzeni/

Gianni Olla, *Dai Lumière a* Sonetàula. *109 anni di film, documentari, fiction e inchieste televisive sulla Sardegna*, Cagliari, CUEC, 2008.

Carla Oppo, *Le cose intorno*, in *Re-framing home movies. L'eredità ritrovata. I film di famiglia dall'archivio alla valorizzazione pubblica*, dossier di lavorazione, 2018, p. 16.

Veronica Orrù, *Un modo di sorridere insolito*, in *Re-framing home movies. L'eredità ritrovata. I film di famiglia dall'archivio alla valorizzazione pubblica*, dossier di lavorazione, 2018, p. 18.

Vincenzo Padiglione, *Visualizzare un pensiero: la cinematografia demartiniana*, «*Ossimori*», nr. 8, 1997, pp. 69-74.

Pier Paolo Pasolini, *La lingua scritta della realtà*, in *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 2000, pp. 198-226.

Ivelise Perniola, *L'era post-documentaria*, Milano, Mimesis, 2014.

Ivelise Perniola, *Alcune tendenze del cinema documentario in Italia*, «Cartaditalia», n. 1, 2015, pp. 62-74.

Giuseppe Pilleri, Paola Ugo, *L'ultimo pugno di terra. Il film di Fiorenzo Serra sulla Rinascita*, Nuoro, Il Maestrale, 2014.

Salvatore Pinna, *Scorci di realtà. La produzione documentaristica*, in Antioco Floris (a cura di), *Nuovo cinema in Sardegna*, Cagliari, CUEC, 2001.

Salvatore Pinna, *Guardarsi cambiare. I sardi e la modernità in 60 anni di cinema documentario*, Cagliari, CUEC, 2010.

Salvatore Pinna, *Se nel doc canta la poesia*, «Cinemecum», 8 giugno 2011, http://www.cinemecum.it/newsite/index.php?option=com_content&view=article&id=3345%3Ase-nel-doc-canta-la-poesia&catid=62&Itemid=283.

Salvatore Pinna, *Per Atzeni il sole è sempre nero*, «Cinemecum», 16 novembre 2011, http://www.cinemecum.it/newsite/index.php?option=com_content&view=article&id=3616:per-atzeni-il-sole-e-sempre-nero&catid=62&Itemid=24

Paolo Piquereddu, *L'ISRE e l'antropologia visuale*, in Ignazio Figus et al., *La Sardegna nel cinema del reale. Il cinema dell'Istituto Superiore Regionale Etnografico in 40 anni di produzione, formazione e promozione cinematografica*, Nuoro, ISRE, 2024.

Marco Pitzalis, Filippo Zerilli, *Pastore sardu non t'arrendas como! Il Movimento pastori sardi: alterità, resistenza, complicità*, in «Rassegna Italiana di Sociologia», n. 3/2013.

Sergio Raffaelli, *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano*, Firenze, Le Lettere, 1992.

Rossella Ragazzi, *Supper for the Dead Souls/La Cena delle Anime*, «*Visual Anthropology*», nr. 22(2), 2020, pp. 184-90.

Giacomo Ravesi, *Le vite degli altri. Identità e plurilinguismo nel documentario italiano contemporaneo*, in Fabio Rossi, Paolo Minuto (a cura di), *Parole filmate: le lingue nel/del cinema italiano contemporaneo*, «Quaderni del CSCI», n. 16, 2020, pp. 95-102.

Bill Ryan, *Making Capital from Culture*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1992.

Holly Rogers, *Introduction. Music, Sound and the Nonfiction Aesthetic*, in ead. (a cura di), *Music and Sound in Documentary Film*, New York, London, Routledge, 2015, pp. 1-19.

Fabio Rossi, *Prefazione: il documentario come scuola di lingua,* in Laura Clemenzi, *Il cinema d'impresa. La lingua dei documentari industriali italiani del secondo dopoguerra*, Firenze, Franco Cesati, 2018, pp. 11-14.

Fabio Rossi e Paolo Minuto, «Quaderni del CSCI», n. 16, 2020, pp. 95-102.

Fabio Rossi, *Lingua italiana e cinema*, Roma, Carocci, 2023.

Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del cinema italiano (1930-1943)*, a cura di Adriano Aprà, 2 voll., Roma, Bulzoni editore, CSC Centro Sperimentale di Cinematografia, Edizioni di Bianco e Nero, 2021

Massimo Scaglioni, *Made in Italy. La circolazione internazionale dell'audiovisivo e il ruolo dell'Italia fra cinema e "serialità premium"*, «Cinergie – Il cinema e le altre arti», N.18, 2020.

Francesco Serri, Francesca Garau, Silvia De Simone, Diego Lasio*, Childless, childfree o lunàdigas? Sulle scelte non riproduttive come sovversione del femminile*, «La camera blu /About genders», n. 21, 2019, pp. 167-185.

Christopher Small, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Middletown, CT, Wesleyan University Press, 1998.

Vittoria Soddu, *Sulle arie, sulle acque, sui luoghi*, *Re-framing home movies #3. Residenze in archivio*, dossier di lavorazione, 2019, pp. 14 -15.

Dan Streible, Roepke Martina, Mebold Anke, *Introduction: Nontheatrical Film*, «Film History» 19 (2007), n. 4, pp. 339-343.

Gigliola Sulis, *La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità. Intervista a Sergio Atzeni*, «La grotta della vipera», a. XX, nn. 66-67, 1994, pp. 34-41.

David Throsby, *Economics and Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

Felice Tiragallo, *Cercare il colore. La tintura naturale delle fibre nella tessitura artigiana sarda in una prospettiva di mutamento culturale,* in M. G. Da Re (a cura di), *Dialoghi con la natura in Sardegna. Per un'antropologia delle pratiche e dei saperi*, Firenze, Olschki Editore, 2015.

Felice Tiragallo, *Tunnels of Voices. Mining Soundscapes and Memories in South Sardinia*, in «Ethnologia Polona» vol. 39. Fasc. 2018 (2019).

Felice Tiragallo, *Giovanna, un cortile, un telaio e una videocamera,* «Dialoghi Mediterranei», 2021, http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/giovanna-un-cortile-un-telaio-e-una-videocamera/

Felice Tiragallo, *Il cinema etnografico dell'ISRE (1985-2017). Alcune note riflessive*, in Ignazio Figus et al., *La Sardegna nel cinema del reale. Il cinema dell'Istituto Superiore Regionale Etnografico in 40 anni di produzione, formazione e promozione cinematografica*, Nuoro, ISRE, 2023, pp. 87-125.

Felice Tiragallo, *Paesaggi sensoriali delle miniere. Suoni, voci e memorie alla fine della vita estrattiva nella Sardegna sud-occidentale*, in Filippo M. Zerilli, Antonio Maria Pusceddu, *Patrimoni dell'Antropocene? Etnografie di memorie, conflitti, parodie*, Firenze, Editpress, 2024.

Magali Trautmann, *Show and Tell. Der narrative Kinodokumentarfilm von 1995-2015*, Köln, Herbert von Halem Verlag, 2017.

Chuck Tryon, *On-Demand Culture. Digital Delivery and the Future of Movies*, Rutgers University Press, 2013.

Virgilio Tosi, *Il film uniconcettuale in etnologia*, in «Bollettino della Associazione Italiana di Cinemato-grafia Scientifica», dicembre 1990.

UNESCO, *Global Report: Re|Shaping Cultural Policies*. Parigi, UNESCO Publishing, 2018.

Karl Von Clausewitz, *Della guerra*, Milano, Mondadori, 1997

William C. Wees, *Recycled Images: The Art and Politics*, New York, Anthology Film Archives 1993.

Alessandro Zaffanella, *Il sostegno finanziario dello Stato al cinema e la disattesa attuazione della "Costituzione culturale"*, «MediaLaws - Rivista di diritto dei media», 1/2018, pp. 1-29.

Antonello Zanda, *Film: Inferru (Daniele Atzeni, 2019)*, «Teorema. Rivista sarda di cinema», 7 ottobre 2020, https://teoremacinema.com/film-inferru-daniele-atzeni-2019/

Vera L. Zolberg, *Constructing a Sociology of Arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

Dario Zonta, *L'invenzione del reale. Conversazioni su un altro cinema*, Roma, Contrasto, 2017; ora in «Filmidee», n. 21 *Lo stato delle cose*, 5 luglio 2017, https://www.filmidee.it/2017/07/linvenzione-del-reale/.

Indice dei nomi

A

Rafael Alberti 38
Woody Allen 41
Michela Anedda 91
Luigi Angeli 69
Enrico Angioni 93
Raffaele Angius 93
Salvatore Angius 69
Marzia Antenore 17, 175
Omero Antonutti 123
Gerolamo Anziani 93
Arjun Appadurai 144, 173
Adriano Aprà 25, 26, 34, 43, 44, 45, 121, 173, 179
Mario Argiolas 146, 173
Emiliana Armano 49, 178
Artemiy Artemiev 88
Daniele Atzeni 9, 37, 41, 64, 65, 68, 69, 91, 97, 98, 99, 100, 103, 104, 160, 161, 162, 166, 167, 168, 177, 178, 180
Paola Atzeni 72
Sergio Atzeni 37, 65, 66, 69, 98, 161, 166, 179
Mario Atzori 74
Massimo Atzori 9, 127, 135, 169

B

Francesco Bachis 36, 74, 158
Richard Barsam 27, 173
Gianfranco Baruchello 86
Maria Bassu 36, 161
Franco Becini 66, 136
Emilio Bellu 83
Carmelo Bene 105
Sandro Bernardi 137, 173
Sonia Bertolini 48, 173
Marco Bertozzi 25, 36, 43, 52, 63, 68, 85, 100, 103, 131, 167, 173
Wang Bing 64
Claudio Bisoni 147, 173
Peter Bondanella 17, 174
Mario Bonnard 125
Carlo A. Borghi 145
Pierre Bourdieu 54, 174
Gianni Bozzacchi 123
Katherine Brickell 144, 175
Manlio Brigaglia 64
Svend Brinkmann 46, 174
Gian Piero Brunetta 121, 174
David Bruni 2, 3, 7, 9, 30, 46, 119, 169, 174, 176
Salvatore Bruno 93
Paolo Bucarelli 93
Andrew Burn 133
Tore Burruni 136
Richard Burton 123
Francesco Bussalai 68, 154, 155, 165, 168
Michela Buttu 9, 97, 169

C

Carlo Cabiddu 108
Gianfranco Cabiddu 9, 31, 33, 34, 79, 82, 83, 89, 90, 105, 106, 109, 110, 154, 155, 158, 159, 164, 165, 167
Giuseppe Caboni 36
Luigi Cabras 88, 153, 167
John Cage 81
Franco Cagnetta 98
Maria Callas 123
Giuseppe Calvia Sechi 116
Fabio Calzia 80, 162, 165
Giulia Camba 68, 91, 93, 154, 158
Maria Teresa Camoglio 90
Marcel Camus 129
Vincent Canby 28, 29, 174
Aquilino Cannas 135, 137, 174

Ettore Cannas 139
Laurent Cantet 40
Marino Cao 93
Alberto Caoci 72
Alberto Capitta 139
Vinicio Capossela 88
Valeria Cappellato 48, 173
Frank Capra 27
Francesco Capuzzi 36
Antonio Cara 44
Marco Benoît Carbone 2, 9, 143
Luca Carboni 36, 93, 153, 165
Paolo Carboni 9, 33, 35, 39, 40, 66, 76, 127, 153, 155, 156, 158, 159, 166
Salvatore Carboni 93
Diego Carpitella 74, 174
Giovanni Carroni 68, 101, 154
Claudio Casazza 103, 167
Clementina Casula 2, 8, 30, 32, 43, 45, 46, 55, 170, 174
Francesca Casula 55, 174
Tonino Casula 92
Davide Catinari 33, 35, 162
Emanuela Cau 39, 161
Diego Cavallotti 2, 9, 30, 35, 53, 85, 89, 170, 174
Liliana Cavani 34, 37, 161
Dario Cecchi 62
Alessio Cecili 88
Giandomenico Celata 20, 177
Monica Celse 41
Giovanna Cerina 32, 174
Daniel Chandler 147, 174
Carletto Chicca 138
Corradino Chicca 137, 138
Roberto Chiesi 123
Michel Chion 62, 69, 131, 174
Giovanni Ciofalo 17, 175
Laura Clemenzi 62, 175, 179
James Clifford 78, 175
Giovanni Columbu 31, 63, 65, 67, 136, 154, 158, 161, 165, 167
Luigi Comencini 105
Renato Cominetti 124
Jean-Louis Comolli 61, 175
Tore Concas 127
Gisella Congia 39, 157, 161, 163, 165, 167
Bruce Conner 86
Nicola Contini 39, 91, 92, 101, 154, 159, 162, 168
Nicholas Cook 79, 175
Joseph Cornell 86
Paola Cortellesi 37
Alfred Cort Haddon 71
Giulia Cosentino 88, 103, 167
Elena Cossu 93
Enrico Costa 44
Noël Coward 123
Gaetano Crivaro 36, 69, 77, 91, 92, 93, 158, 159, 162, 163, 165, 168, 175
Nick Crossley 54, 175
Marco Cucco 2, 15, 175
Antonio Cuccu 38
Andrew Culver 81
Stuart Cunningham 12, 13, 16, 19, 175

D

Felice D'Agostino 36, 69, 92, 93, 165
Paolo Dal Molin 69, 101, 127, 176
Maria Elena D'Amelio 148, 175
Leonardo D'Amico 81, 175
Roberta D'Aprile 8, 30, 32, 43, 76, 111, 170
Giovanna D'Arco 146
Maria Gabriella Da Re 72, 73, 175
Ayona Datta 144, 175
Cristiano De André 109
Fabrizio De Andrè 35, 158
Aldo De Benedetti 119
Porzia Maria De Filippis 88
Eduardo De Filippo 105
Charles De Foucauld 120
Piera Degli Esposti 34, 92
Silvia Deias 9, 34, 105, 170
Andrea Deidda 34, 65, 155, 157, 163, 166
Grazia Deledda 37, 119, 155, 159
Lino Del Fra 64
Maria Della Lucia 14, 175
Ignazio Delogu 38, 133
Elio Del Piano 93
Alessandro De Roma 139
Vittorio De Seta 64, 69, 97, 119, 133, 160, 168, 171
Vittorio De Sica 17, 135
Silvia De Simone 148, 179
Vladimira Desogus 72
Cinzia Dessì 2, 8, 11, 30, 170
Piera Detassis 64
Alberto Diana 36, 68, 87, 93, 153, 156, 158, 159, 163, 164, 165

Furio Di Castri 108
Giusy Di Filippo 148, 175
Irene Dionisio 103, 167
Nicoletta Di Tarsia. *Vedere Nicoletta Nesler*
Cheickh Tidiane Djagne 37
Piero D'Onofrio 101
Giovanni Dore 72, 176
Daniele Dottorini 26, 45, 86, 176
Monica Dovarch 67, 155, 156, 157, 160, 162, 163, 164, 167, 176
Federica D'Urso 18, 176

E

Annie Ernaux 88, 176
Carla Etzo 36, 39, 88, 89, 161, 178
Ivan Etzo 21, 176
Sebastiana Etzo 39, 161

F

Oliver Fahle 29, 32, 132, 176
Helena Falabino 88, 154
Giuseppe "Bosco" Falchi 67
Franca Faldini 121, 176
Giovanna Faleschini Lerner 148, 175
Walter Falgio 36
Franz Fanon 69
Federico Fellini 17
Dante Ferretti 123
Sara Fgaier 36, 87, 88, 89
Joan Figuera 128
Ignazio Figus 9, 33, 51, 75, 76, 111, 112, 114, 115, 116, 117, 153, 155, 156, 157, 159, 160, 165, 167, 176, 179, 180
Karianne Fiorini 36, 87
Robert Flaherty 28
Terry Flew 12, 16, 17, 19, 176
Antioco Floris 2, 3, 7, 8, 25, 31, 45, 46, 56, 69, 101, 103, 106, 108, 135, 144, 153, 154, 155, 158, 159, 161, 170, 174, 176, 178
Arnoldo Foà 135
Goffredo Fofi 105, 121, 176
Cristina Formenti 45, 177
Andrea Fornasiero 139, 140, 177
Janet Fraser 48, 177
Maria Frau 120, 121, 125, 162
Paolo Fresu 82, 89, 90, 108, 109, 110, 131, 153, 177

G

Clara Gallini 177
Marco Gallus 38, 168
Francesca Garau 148, 179
Mario Garau 36, 91
Michele Garau 37, 162
Nino Garau 36
Giuseppe Gentile 123
Dori Ghezzi 109
Enrico Ghezzi 42
Riccardo Giacconi 36, 157, 165
Raffaella Giancristofaro 90, 177
Yervant Gianikian 86
Claudio Giapponesi 89
Paolo Gioli 86
Federico Giordano 2, 62, 177
Ivan Girina 2, 46, 106, 176
Michael Gold 48, 177
Silvio Grasselli 98, 103, 104, 177
John Grierson 27, 62, 177
Alberto Grifi 86
José Luis Guerín 64, 153
Stefano Guzzetti 101

H

David Hesmondhalgh 20, 177

I

Veronica Innocenti 147, 173
Inti-Illimani 133
Nilde Iotti 34, 37, 92, 163

J

Ken Jacobs 86
Carey Jewitt 133

K

Lucien Karpik 50, 177
Tullio Kezich 121
Steinar Kvale 46, 174

L

Étienne de La Boétie 102
Paul Lafargue 102, 177
Fausto Lai 93
Luigi Lai 108, 109, 167

Maria Lai 143, 144, 145, 146, 147, 148, 162, 167
Diego Lasio 148, 179
Arturo Lavorato 36, 77, 93, 165
Andy Lawrence 78, 177
Simone Lecca 41, 42, 166
Elena Ledda 108
Gavino Ledda 123
Jay Leyda 85, 177
Vincenzo Ligios 76, 159, 167
Lilith 146
Francersca Lixi 36
Francesca Lixi 89, 90, 91, 168
Carlo Lizzani 42
Ken Loach 40
Giampaolo Loddo 66
Marco Lombardo 145
Joseph Losey 123
Andrea Lotta 138, 157, 158, 159, 162, 165, 168
Amanda D. Lotz 20
Gianni Loy 40, 92
Adriana Luciano 48, 173
Marco Lutzu 74, 155, 160, 162, 165, 177
Rosa Luxemburg 146

M

David MacDougall 51, 65, 67, 73, 75, 78, 112, 177
Lara Maestripieri 49, 178
Terrence Malick 139, 140, 177
Bronislaw Malinowski 177
Fortunato Manca 136
Cecilia Mangini 37, 64, 157, 159, 162, 168
Francesco Marano 112, 116, 117, 177
Alina Marazzi 86
Antonio Marazzi 143, 177
Pietro Marcello 86, 159
Peter Marcias 9, 33, 34, 37, 40, 64, 66, 91, 92, 125, 158, 161, 163, 164, 166, 167, 168
Saverio Marconi 123
Millicent Marcus 177
Alberto Marinelli 20, 177
Emilia Marra 148, 177
Vincenzo Marra 64
Filippo Martinez 90
Francesco Masala 37, 38, 100, 168, 177
Manlio Massole 99
Carlo Maxia 72
Massimiliano Mazzotta 40, 154, 156, 158, 160, 162, 163, 164, 167, 168
Anke Mebold 89
Martina Melilli 103, 167
Davide Melis 33, 68, 120, 153, 161, 164, 165, 167, 168
Luca Melis 120
Paolo Melis 136
Michele Mellara 35, 90, 109, 155
Elisa Meloni 93, 154
Greca Natasha Meloni 74
Pierre-Michel Menger 48, 178
Myriam Mereu 8, 61, 127, 171
Pietro Mereu 41, 154, 156, 159, 162, 163, 166
Salvatore Mereu 122
Riccardo Milani 33, 38, 163
Alma Mileto 63, 178
Gianfranco Mingozzi 64
Davide Mocci 34, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 160, 161, 162, 164, 165, 166, 167
Giorgio Molinas 128
Sara Monaci 19, 178
Mario Monicelli 105, 122
Giuliano Montaldo 42
Emiliano Morreale 124
Ennio Morricone 38
Antonio Simon Mossa 74
Michele Mossa 72, 76, 154, 155, 158, 159
Martina Mulas 88, 153, 164
Rod Munday 147, 174
Francesco Muntoni 93
Andrea Mura 9, 34, 64, 65, 68, 72, 79, 83, 91, 156, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167
Stefania Muresu 65, 155, 159, 161, 163, 164, 167
Andrea Murgia 80
Annalisa Murgia 49, 178
Tiberio Murgia 120, 121, 124, 160
Giannetta Murru Corriga 72
Angelo Musco 124

N

Hamid Naficy 61, 64, 144, 178

Sergio Naitza 9, 34, 106, 119, 122, 124, 157, 158, 160, 161, 162, 163, 164, 168, 178
Roberto Nanni 86
Pablo Neruda 38
Nicoletta Nesler 9, 143, 148, 154, 161, 168, 177
Nicoletta Nessler 39
Bill Nichols 25, 27, 42, 62, 128, 138, 143, 178
Nico. *Vedere Nicoletta Nesler*
Ambrogio Nieddu 91

O

Roberto Oggiano 98, 99, 178
Giancarlo Olivieri 88
Gianni Olla 44, 63, 101, 105, 129, 136, 178
Ermanno Olmi 90
Aristotele Onassis 123
Carla Oppo 36, 88, 89, 178
Veronica Orrù 88, 89, 158, 162, 178
Moni Ovadia 42
Yasujirō Ozu 136

P

Vincenzo Padiglione 112, 178
Mauro Palmas 108, 162
Marco Antonio Pani 9, 33, 38, 40, 42, 64, 66, 68, 76, 89, 127, 128, 154, 155, 160, 161, 164, 165
Cecilia Paoletti 88
Lisa Parolo 89, 174
Pier Paolo Pasolini 61, 123, 178
Enrico Pau 4, 9, 31, 33, 66, 67, 71, 135, 136, 138, 139, 141, 154, 157, 163, 164, 168
Alessandro Penta 36, 156, 163, 165
Ivelise Perniola 30, 62, 70, 178
Maria Grazia Perria 37, 156
Joe Perrino 41
Franco Persico 114
Guglielmo Pescatore 147, 173
Gabriella Pescucci 123
Filippo Petrucci 36
Pablo Picasso 38
Alberto Pieralisi 130
Marilisa Piga 9, 39, 143, 148, 154, 159, 161, 168, 177
Giuseppe Pilleri 101, 176, 178
Mariarosa Pineider 93
Giorgio Pinna 102
Salvatore Pinna 31, 34, 36, 45, 56, 75, 98, 100, 103, 106, 107, 129, 131, 136, 178, 179
Paolo Piquereddu 32, 75, 76, 157, 179
Francesco Piras 72, 166, 167
Margherita Piras 77, 175
Virgilio Piras 115
Paolo Pisanelli 37, 156, 157, 159, 161, 162, 168
Margherita Pisano 36, 69, 91, 92, 93, 158, 159, 162, 165, 168
Pitagora 83
Francesco Pitassio 46, 174, 176
Marco Pitzalis 76, 130, 179
Enrico Pitzianti 9, 33, 40, 164, 165
Antonello Podda 55
Giulia Po DeLisle 144
Edgar Allan Poe 100
Matteo Porru 37
Luca Portas 88
Raniero Pozzar 138
Tonino Puddu 136
Antonio Maria Pusceddu 72, 74, 180

Q

Jacopo Quadri 86

R

Rossella Ragazzi 179
Elisabetta Randaccio 132
Laura Rascaroli 45, 177
Danilo Rea 109
Angela Ricci Lucchi 86
Natalino Ridolfini 93
Leni Riefenstahl 27, 171
Gigi Riva 33, 36, 38, 66
Margherita Riva 93
Bruno Roberti 25, 26, 173
Martina Roepke 89
Holly Rogers 79, 84, 175, 179
Piero Rollo 136
Antonio Romagnino 37
Gianni Rondolino 132
Roberto Rossellini 123, 135
Alessandro Rossi 35, 90, 109, 155
Bill Ryan 20, 179

S

Antonio Sanna 37, 39, 155, 156, 157, 158, 160, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168
Salvatore Sardu 92, 100, 101
Sebastiano Satta 117
Francesco Savio 121, 179
Giulia Savorani 87, 88
Romeo Scaccia 120, 122
Massimo Scaglioni 17, 179
Marco Scano 136
Aldo Scardella 35
Giovan Battista Scaroni 88
Frank Scheffer 81
Serena Schiffini 139
Pinuccio Sciola 83
Franciscu Sedda 108
Daniele Segre 39
Giovanna Segre 14, 175
Guido Segre 36
Mauro Senese 108
Fiorenzo Serra 32, 33, 44, 64, 68, 74, 85, 89, 91, 100, 101, 131, 158, 160, 176, 178
Roberto Serra 146, 173
Francesco Serri 148, 179
Joanna Shrimkins 123
Lorenzo Sibiriu 8, 9, 71, 80, 153, 155, 158, 160, 161, 163, 171
Marcello Siena 90
John Silver 175
Umberto Siotto 37, 39, 163, 164, 166, 168
Christopher Small 80, 179
Vittoria Soddu 36, 88, 89, 93, 154, 157, 160, 164, 165, 167, 168, 179
Nino Solinas 93
Girolamo Sotgiu 93
Laura Stochino 36
Henri Storck 86
Johann Strauss 123
Dan Streible 89, 179
August Strindberg 103
Ėsfir' Šub 86
Rino Sudano 135

T

Vittorio Taviani 123
Elizabeth Taylor 123
Terry Flew 12, 16, 17, 19, 176
Riccardo Testorio 31
Mauro Tetti 139
David Throsby 12, 180
Felice Tiragallo 8, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 93, 147, 153, 166, 171, 180
Davide Toffolo 123
Gianmarco Tognazzi 42
Rafael Tomàs 128
Piero Tomaselli 41, 166
Dario Tomasi 132
Aldo Tonti 122
Gianmarco Torri 36, 87
Piero Tosi 123
Virgilio Tosi 74, 180
Magalie Trautmann 29
Michele Trentini 76, 155, 159
Chuck Tryon 20, 180

U

Franco Udella 136
Paola Ugo 101, 176, 178
Arturo Usai 38, 129
Maurizio Usai 90

V

Carolina Valencia 36, 157
Alessandro Valentini 68, 101
Fabio Vannini 101
Ornella Vanoni 109
Dziga Vertov 131
Natalino Virdis 88, 159
Anton Vishio 81, 82
Antonio Vodret 93
Karl Von Clausewitz 120, 180

W

John Waters 123
William C. Wees 86, 180
Wim Wenders 125
Romano Widmar 93
Tennessee Williams 123
WuMing2 91

Z

Alessandro Zaffanella 55, 180
Antonello Zanda 88, 99, 180
Igor Zaritszkij 90
Filippo Zerilli 76, 179

Francesca Ziccheddu 36, 161, 166
Alessandra Zigaina 123
Vera L. Zolberg 44, 180
Dario Zonta 86, 180
Benedetta Zucconi 8, 79, 171
Marco Zuin 91, 103
Marco Zurru 55

Il documentario nella Sardegna del nuovo millennio

a cura di David Bruni e Antioco Floris

Il volume scaturisce da un progetto di ricerca finalizzato a elaborare una mappatura della produzione del documentario in Sardegna dagli inizi del nuovo millennio fino a oggi ed è dedicato a questo specifico ambito cinematografico e audiovisivo, in espansione evidente sul piano produttivo e contraddistinto da una notevole varietà e ricchezza sul versante formale. La crescita del documentario negli ultimissimi decenni, propiziata da una serie di fattori concomitanti che scaturiscono da interventi legislativi mirati e dall'attività di vari enti e istituzioni, ha contributo a valorizzare risorse culturali, paesaggistiche e professionali dell'Isola dando luogo a esiti assai significativi e ricchi di molteplici ricadute.
Per questo motivo, l'ottica adottata nei diversi contributi inclusi nel presente libro è necessariamente multidisciplinare e si fonda sull'adozione di competenze differenziate, in grado di cogliere gli aspetti storici, estetici, linguistici e culturali del fenomeno indagato, assieme a quelli di natura socieconomica e legati alle logiche di mercato. L'obiettivo è quello di fornire le coordinate del contesto produttivo in cui i documentari vengono realizzati ma anche quello di offrire un quadro conoscitivo ben definito e aggiornato, a disposizione di una platea potenzialmente vasta di fruitori, che contempla gli operatori del settore, gli amministratori locali e regionali, i ricercatori universitari e indipendenti, le aziende e gli enti (pubblici e privati). Infine, i contenuti di questo volume sono da considerarsi complementari al data base contenente i dati quantitativi del censimento effettuato, che ha portato all'individuazione di centinaia di titoli realizzati nel periodo in questione, consultabile pubblicamente all'indirizzo: https://cinema.dh.unica.it/mados